М. М. БАХТИН

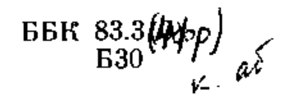
ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА РАБЛЕ И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА

Москва

Художественная литература

1990

М·М БАХТИН
Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.

ББК 83.3(4Фр)
Б30


Печатается по изданию:
Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле
и народная культура средневековья и Ренессанса.
М., Художественная литература, 1965.

Оформление художника
Е. ГАННУШКИНА

Б $\frac{4603020000-271}{028(01)-90}$ 180-89

ISBN 5-280-00710-2

з всех великих писателей мировой литературы Рабле у нас наименее популярен, наименее изучен, наименее понят и оценен.

А между тем Рабле принадлежит одно из самых первых мест в ряду великих создателей европейских литератур. Белинский называл Рабле гениальным, «Вольтером XVI века», а его роман — одним из лучших романов прежнего времени. Западные литературоведы и писатели обычно ставят Рабле — по его художественно-идеологической силе и по его историческому значению — непосредственно после Шекспира или даже рядом с ним. Французские романтики, особенно Шатобриан и Гюго, относили его к небольшому числу величайших «гениев человечества» всех времен и народов. Его считали и считают не только великим писателем в обычном смысле, но и мудрецом и пророком. Вот очень показательное суждение о Рабле историка Мишле:

«Рабле собирал мудрость в *народной стихии старинных провинциальных наречий, поговорок, пословиц, школьных фарсов, из уст дураков и шутов*. Но, преломляясь через это *шутовство*, раскрывается во всем своем величии гений века и его *пророческая сила*. Всюду, где

он еще не находит, он *предвидит*, он обещает, он направляет. В этом лесу сновидений под каждым листком таятся плоды, которые соберет *будущее*. Вся эта книга есть *«золотая ветвь»*[1] (здесь и в последующих цитатах курсив мой.—*М. Б.*).

Все подобного рода суждения и оценки, конечно, относительны. Мы не собираемся решать здесь вопросы о том, можно ли ставить Рабле рядом с Шекспиром, выше ли он Сервантеса или ниже и т. п. Но историческое место Рабле в ряду этих создателей новых европейских литератур, то есть в ряду: Данте, Боккаччо, Шекспир, Сервантес,— во всяком случае, не подлежит никакому сомнению. Рабле существенно определил судьбы не только французской литературы и французского литературного языка, но и судьбы мировой литературы (вероятно, не в меньшей степени, чем Сервантес). Не подлежит также сомнению, что он — демократичнейший среди этих зачинателей новых литератур. Но самое главное для нас в том, что он теснее и существеннее других связан с народными источниками, притом — специфическими (Мишле перечисляет их довольно верно, хотя и далеко не полно); эти источники определили всю систему его образов и его художественное мировоззрение.

Именно этой особой и, так сказать, радикальной народностью всех образов Рабле и объясняется та исключительная насыщенность их будущим, которую совершенно правильно подчеркнул Мишле в приведенном нами суждении. Ею же объясняется и особая «нелитературность» Рабле, то есть несоответствие его образов всем господствовавшим с конца XVI века и до нашего времени канонам и нормам литературности, как бы ни менялось их содержание. Рабле не соответствовал им в несравненно большей степени, чем Шекспир или Сервантес, которые не отвечали лишь сравнительно узким классицистским канонам. Образам Рабле присуща какая-то особая принципиальная и неистребимая «неофициальность»: никакой догматизм, никакая авторитарность, никакая односторонняя серьезность не могут ужиться с раблезианскими образами, враждебными всякой законченности и устой-

[1] Michelet J., Histoire de France, v. X, p. 355. «Золотая ветвь» — пророческая золотая ветвь, врученная Сибиллой Энею.

чивости, всякой ограниченной серьезности, всякой готовости и решенности в области мысли и мировоззрения.

Отсюда — особое одиночество Рабле в последующих веках: к нему нельзя подойти ни по одной из тех больших и проторенных дорог, по которым шли художественное творчество и идеологическая мысль буржуазной Европы в течение четырех веков, отделяющих его от нас. И если на протяжении этих веков мы встречаем много восторженных ценителей Рабле, то сколько-нибудь полного и высказанного понимания его мы нигде не находим. Романтики, открывшие Рабле, как они открыли Шекспира и Сервантеса, не сумели его, однако, раскрыть и дальше восторженного изумления не пошли. Очень многих Рабле отталкивал и отталкивает. Огромное же большинство его просто не понимает. В сущности, образы Рабле еще и до сегодняшнего дня во многом остаются загадкой.

Разрешить эту загадку можно только путем глубокого изучения *народных источников Рабле*. Если Рабле кажется таким одиноким и ни на кого не похожим среди представителей «большой литературы» последних четырех веков истории, то на фоне правильно раскрытого народного творчества, напротив,— скорее эти четыре века литературного развития могут показаться чем-то специфическим и ни на что не похожим, *а образы Рабле окажутся у себя дома в тысячелетиях развития народной культуры*.

Рабле — труднейший из всех классиков мировой литературы, так как он требует для своего понимания существенной перестройки всего художественно-идеологического восприятия, требует умения отрещиться от многих глубоко укоренившихся требований литературного вкуса, пересмотра многих понятий, главное же — он требует глубокого проникновения в мало и поверхностно изученные области народного *смехового* творчества.

Рабле труден. Но зато его произведение, правильно раскрытое, проливает обратный свет на тысячелетия развития народной смеховой культуры, величайшим выразителем которой в области литературы он является. Освещающее значение Рабле громадно; его роман должен стать ключом к мало изученным и почти вовсе не по-

нятым грандиозным сокровищницам народного смехового творчества. Но прежде всего необходимо этим ключом овладеть.

Задача настоящего введения — поставить проблему народной смеховой культуры средневековья и Возрождения, определить ее объем и дать предварительную характеристику ее своеобразия.

Народный смех и его формы — это, как мы уже сказали, наименее изученная область народного творчества. Узкая концепция народности и фольклора, слагавшаяся в эпоху предромантизма и завершенная в основном Гердером и романтиками, почти вовсе не вмещала в свои рамки специфической народно-площадной культуры и народного смеха во всем богатстве его проявлений. И в последующем развитии фольклористики и литературоведения смеющийся на площади народ так и не стал предметом сколько-нибудь пристального и глубокого культурно-исторического, фольклористского и литературоведческого изучения. В обширной научной литературе, посвященной обряду, мифу, лирическому и эпическому народному творчеству, смеховому моменту уделяется лишь самое скромное место. Но при этом главная беда в том, что специфическая природа народного смеха воспринимается совершенно искаженно, так как к нему прилагают совершенно чуждые ему представления и понятия о смехе, сложившиеся в условиях буржуазной культуры и эстетики нового времени. Поэтому можно без преувеличения сказать, что глубокое своеобразие народной смеховой культуры прошлого до сих пор еще остается вовсе не раскрытым.

Между тем и объем и значение этой культуры в средние века и в эпоху Возрождения были огромными. Целый необозримый мир смеховых форм и проявлений противостоял официальной и серьезной (по своему тону) культуре церковного и феодального средневековья. При всем разнообразии этих форм и проявлений — площадные празднества карнавального типа, отдельные смеховые обряды и культы, шуты и дураки, великаны, карлики и уроды, скоморохи разного рода и ранга, огромная и многообразная пародийная литература и многое другое — все они, эти формы, обладают единым стилем и являются частями и частицами единой и целостной народно-смеховой, карнавальной культуры.

Все многообразные проявления и выражения народной смеховой культуры можно по их характеру подразделить на три основных вида форм:

1. Обрядово-зрелищные формы (празднества карнавального типа, различные площадные смеховые действа и пр.);

2. Словесные смеховые (в том числе пародийные) произведения разного рода: устные и письменные, на латинском и на народных языках;

3. Различные формы и жанры фамильярно-площадной речи (ругательства, божба, клятва, народные блазоны и др.).

Все эти три вида форм, отражающие — при всей их разнородности — единый смеховой аспект мира, тесно взаимосвязаны и многообразно переплетаются друг с другом.

Дадим предварительную характеристику каждому из этих видов смеховых форм.

* * *

Празднества карнавального типа и связанные с ними смеховые действа или обряды занимали в жизни средневекового человека огромное место. Кроме карнавалов в собственном смысле с их многоднёвными и сложными площадными и уличными действами и шествиями, справлялись особые «праздники дураков» («festa stultorum») и «праздник осла», существовал особый, освященный традицией вольный «пасхальный смех» («risus paschalis»). Более того, почти каждый церковный праздник имел свою, тоже освященную традицией, народно-площадную смеховую сторону. Таковы, например, так называемые «храмовые праздники», обычно сопровождаемые ярмарками с их богатой и разнообразной системой площадных увеселений (с участием великанов, карликов, уродов, «ученых» зверей). Карнавальная атмосфера господствовала в дни постановок мистерий и соти. Царила она также на таких сельскохозяйственных праздниках, как сбор винограда (vendange), проходивший и в городах. Смех сопровождал обычно и гражданские и бытовые церемониалы и обряды: шуты и дураки были их неизменными участниками и пародийно дублировали различные моменты серьезного церемониала (прославления победителей на турнирах, церемонии передачи ленных прав, посвящений в рыцари и др.).

И бытовые пирушки не обходились без элементов смеховой организации,— например, избрания на время пира королев и королей «для смеха» («roi pour rire»).

Все названные нами организованные на смеховом начале и освященные традицией обрядово-зрелищные формы были распространены во всех странах средневековой Европы, но особенным богатством и сложностью они отличались в романских странах, в том числе и во Франции. В дальнейшем мы дадим более полный и подробный разбор обрядово-зрелищных форм по ходу нашего анализа образной системы Рабле.

Все эти обрядово-зрелищные формы, как организованные на начале смеха, чрезвычайно резко, можно сказать принципиально, отличались от серьезных официальных — церковных и феодально-государственных — культовых форм и церемониалов. Они давали совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внегосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений; они как бы строили по ту сторону всего официального второй мир и вторую жизнь, которым все средневековые люди были в большей или меньшей степени причастны, в которых они в определенные сроки жили. Это — особого рода двумирность, без учета которой ни культурное сознание средневековья, ни культура Возрождения не могут быть правильно понятыми. Игнорирование или недооценка смеющегося народного средневековья искажает картину и всего последующего исторического развития европейской культуры.

Двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни существовал уже на самых ранних стадиях развития культуры. В фольклоре первобытных народов рядом с серьезными (по организации и тону) культами существовали и смеховые культы, высмеивавшие и срамословившие божество («ритуальный смех»), рядом с серьезными мифами — мифы смеховые и бранные, рядом с героями — их пародийные двойники-дублеры. В последнее время эти смеховые обряды и мифы начинают привлекать внимание фольклористов[1].

---

[1] См. очень интересные анализы смеховых дублеров и соображения по этому вопросу в книге Е. М. Мелетинского «Происхождение героического эпоса» (М., 1963; в частности, на с. 55—58); в книге даются и библиографические указания.

Но на ранних этапах, в условиях доклассового и догосударственного общественного строя, серьезный и смеховой аспекты божества, мира и человека были, по-видимому, одинаково священными, одинаково, так сказать, «официальными». Это сохраняется иногда в отношении отдельных обрядов и в более поздние периоды. Так, например, в Риме и на государственном этапе церемониал триумфа почти на равных правах включал в себя и прославление и осмеяние победителя, а похоронный чин — и оплакивание (прославляющее) и осмеяние покойника. Но в условиях сложившегося классового и государственного строя полное равноправие двух аспектов становится невозможным и все смеховые формы — одни раньше, другие позже — переходят на положение неофициального аспекта, подвергаются известному переосмыслению, осложнению, углублению и становятся основными формами выражения народного мироощущения, народной культуры. Таковы карнавального типа празднества античного мира, в особенности римские сатурналии, таковы и средневековые карнавалы. Они, конечно, уже очень далеки от ритуального смеха первобытной общины.

Каковы же специфические особенности смеховых обрядово-зрелищных форм средневековья и — прежде всего — какова их природа, то есть каков род их бытия?

Это, конечно, не религиозные обряды вроде, например, христианской литургии, с которой они связаны отдаленным генетическим родством. Организующее карнавальные обряды смеховое начало абсолютно освобождает их от всякого религиозно-церковного догматизма, от мистики и от благоговения, они полностью лишены и магического и молитвенного характера (они ничего не вынуждают и ничего не просят). Более того, некоторые карнавальные формы прямо являются пародией на церковный культ. Все карнавальные формы последовательно внецерковны и внерелигиозны. Они принадлежат к совершенно иной сфере бытия.

По своему наглядному, конкретно-чувственному характеру и по наличию сильного *игрового* элемента они близки к художественно-образным формам, именно к театрально-зрелищным. И действительно — театрально-зрелищные формы средневековья в значительной своей части тяготели к народно-площадной карнавальной культуре и в известной мере входили в ее состав. Но основное карнавальное ядро этой культуры вовсе не

является чисто художественной театрально-зрелищной формой и вообще не входит в область искусства. Оно находится на границах искусства и самой жизни. В сущности, это — сама жизнь, но оформленная особым игровым образом.

В самом деле, карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают,— в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны. Таков карнавал по своей идее, по своей сущности, которая живо ощущалась всеми его участниками. Эта идея карнавала отчетливее всего проявлялась и осознавалась в римских сатурналиях, которые мыслились как реальный и полный (но временный) возврат на землю сатурнова золотого века. Традиции сатурналий не прерывались и были живы в средневековом карнавале, который полнее и чище других средневековых празднеств воплощал эту идею вселенского обновления. Другие средневековые празднества карнавального типа были в тех или иных отношениях ограниченными и воплощали в себе идею карнавала в менее полном и чистом виде; но и в них она присутствовала и живо ощущалась как временный выход за пределы обычного (официального) строя жизни.

Итак, в этом отношении карнавал был не художественной театрально-зрелищной формой, а как бы реальной (но временной) формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили почти на самом деле (на срок карнавала). Это можно выразить и так: в карнавале сама жизнь играет, разыгрывая — без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, то есть без всякой художественно-театральной специфики — другую свободную (вольную) форму своего осуществления, свое возрождение и обновление на лучших началах. Реальная форма жизни является здесь одновременно и ее возрожденной идеальной формой.

Для смеховой культуры средневековья характерны такие фигуры, как шуты и дураки. Они были как бы постоянными, закрепленными в обычной (т. е. некарнавальной) жизни, носителями карнавального начала. Такие шуты и дураки, как, например, Трибуле при Франциске I (он фигурирует и в романе Рабле), вовсе не были актерами, разыгрывавшими на сценической площадке роли шута и дурака (как позже комические актеры, исполнявшие на сцене роли Арлекина, Гансвурста и др.). Они оставались шутами и дураками всегда и повсюду, где бы они ни появлялись в жизни. Как шуты и дураки, они являются носителями особой жизненной формы, реальной и идеальной одновременно. Они находятся на границах жизни и искусства (как бы в особой промежуточной сфере): это не просто чудаки или глупые люди (в бытовом смысле), но это и не комические актеры.

Итак, в карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью. В этом специфическая природа карнавала, особый род его бытия.

Карнавал — это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха. Это его праздничная жизнь. Праздничность — существенная особенность всех смеховых обрядово-зрелищных форм средневековья.

Все эти формы и внешне были связаны с церковными праздниками. И даже карнавал, не приуроченный ни к какому событию священной истории и ни к какому святому, примыкал к последним дням перед великим постом (поэтому во Франции он назывался «Mardi gras» или «Carêmprenant», в немецких странах «Fastnacht»). Еще более существенна генетическая связь этих форм с древними языческими празднествами аграрного типа, включавшими в свой ритуал смеховой элемент.

Празднество (всякое) — это очень важная первичная форма человеческой культуры. Ее нельзя вывести и объяснить из практических условий и целей общественного труда или — еще более вульгарная форма объяснения — из биологической (физиологической) потребности в периодическом отдыхе. Празднество всегда имело существенное и глубокое смысловое, миросозерцательное содержание. Никакое «упражнение» в организации и усовершенствовании общественно-трудового процесса, никакая «игра в труд» и никакой от-

дых или передышка в труде сами по себе никогда не могут стать праздничными. Чтобы они стали праздничными, к ним должно присоединиться что-то из иной сферы бытия, из сферы духовно-идеологической. Они должны получить санкцию не из мира средств и необходимых условий, а из мира высших целей человеческого существования, то есть из мира идеалов. Без этого нет и не может быть никакой праздничности.

Празднество всегда имеет существенное отношение к времени. В основе его всегда лежит определенная и конкретная концепция природного (космического), биологического и исторического времени. При этом празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества и человека. Моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были ведущими в праздничном мироощущении. Именно эти моменты — в конкретных формах определенных праздников — и создавали специфическую праздничность праздника.

В условиях классового и феодально-государственного строя средневековья эта праздничность праздника, то есть его связь с высшими целями человеческого существования, с возрождением и обновлением, могла осуществляться во всей своей неискаженной полноте и чистоте только в карнавале и в народно-площадной стороне других праздников. Праздничность здесь становилась формой второй жизни народа, вступавшего временно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия.

Официальные праздники средневековья — и церковные и феодально-государственные — никуда не уводили из существующего миропорядка и не создавали никакой второй жизни. Напротив, они освящали, санкционировали существующий строй и закрепляли его. Связь с временем стала формальной, смены и кризисы были отнесены в прошлое. Официальный праздник, в сущности, смотрел только назад, в прошлое и этим прошлым освящал существующий в настоящем строй. Официальный праздник, иногда даже вопреки собственной идее, утверждал стабильность, неизменность и вечность всего существующего миропорядка: существующей иерархии, существующих религиозных, политических и моральных ценностей, норм, запретов. Праздник был торжест-

вом уже готовой, победившей, господствующей правды, которая выступала как вечная, неизменная и непререкаемая правда. Поэтому и тон официального праздника мог быть только монолитно серьезным, смеховое начало было чуждо его природе. Именно поэтому официальный праздник изменял подлинной природе человеческой праздничности, искажал ее. Но эта подлинная праздничность была неистребимой, и потому приходилось терпеть и даже частично легализовать ее вне официальной стороны праздника, уступать ей народную площадь.

В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрел в незавершимое будущее.

Особо важное значение имела отмена во время карнавала всех иерархических отношений. На официальных праздниках иерархические различия подчеркнуто демонстрировались: на них полагалось являться во всех регалиях своего звания, чина, заслуг и занимать место, соответствующее своему рангу. Праздник освящал неравенство. В противоположность этому на карнавале все считались равными. Здесь — на карнавальной площади — господствовала особая форма вольного фамильярного контакта между людьми, разделенными в обычной, то есть внекарнавальной, жизни непреодолимыми барьерами сословного, имущественного, служебного, семейного и возрастного положения. На фоне исключительной иерархичности феодально-средневекового строя и крайней сословной и корпоративной разобщенности людей в условиях обычной жизни этот вольный фамильярный контакт между всеми людьми ощущался очень остро и составлял существенную часть общего карнавального мироощущения. Человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений. Отчуждение временно исчезало. Человек возвращался к себе самому и ощущал себя человеком среди людей. И эта подлинная человечность отношений не была только предметом воображения или абстрактной мысли, а реально осуществлялась и переживалась в живом материально-чувственном контакте. Идеально-утопическое

и реальное временно сливались в этом единственном в своем роде карнавальном мироощущении.

Это временное идеально-реальное упразднение иерархических отношений между людьми создавало на карнавальной площади особый тип общения, невозможный в обычной жизни. Здесь вырабатываются и особые формы площадной речи и площадного жеста, откровенные и вольные, не признающие никаких дистанций между общающимися, свободные от обычных (внекарнавальных) норм этикета и пристойности. Сложился особый карнавально-площадной стиль речи, образцы которого мы в изобилии найдем у Рабле.

В процессе многовекового развития средневекового карнавала, подготовленного тысячелетиями развития более древних смеховых обрядов (включая — на античном этапе — сатурналии), был выработан как бы особый язык карнавальных форм и символов, язык очень богатый и способный выразить единое, но сложное карнавальное мироощущение народа. Мироощущение это, враждебное всему готовому и завершенному, всяким претензиям на незыблемость и вечность, требовало динамических и изменчивых («протеических»), играющих и зыбких форм для своего выражения. Пафосом смен и обновлений, сознанием веселой относительности господствующих правд и властей проникнуты все формы и символы карнавального языка. Для него очень характерна своеобразная логика «обратности» (à l'envers), «наоборот», «наизнанку», логика непрестанных перемещений верха и низа («колесо»), лица и зада, характерны разнообразные виды пародий и травестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний. Вторая жизнь, второй мир народной культуры строится в известной мере как пародия на обычную, то есть внекарнавальную жизнь, как «мир наизнанку». Но необходимо подчеркнуть, что карнавальная пародия очень далека от чисто отрицательной и формальной пародии нового времени: отрицая, карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет. Голое отрицание вообще совершенно чуждо народной культуре.

Здесь, во введении, мы лишь бегло коснулись исключительно богатого и своеобразного языка карнавальных форм и символов. Понять этот полузабытый и во многом уже темный для нас язык — главная задача всей нашей работы. Ведь именно этим языком пользовался Рабле. Не зная его, нельзя по-настоящему понять раблезиан-

скую систему образов. Но этот же карнавальный язык по-разному и в разной степени использовали и Эразм, и Шекспир, и Сервантес, и Лопе де Вега, и Тирсо де Молина, и Гевара, и Кеведо; использовали его и немецкая «литература дураков» («Narrenliteratur»), и Ганс Сакс, и Фишарт, и Гриммельсгаузен, и другие. Без знания этого языка невозможно всестороннее и полное понимание литературы Возрождения и барокко. И не только художественная литература, но и ренессансные утопии, и само ренессансное мировоззрение были глубоко проникнуты карнавальным мироощущением и часто облекались в его формы и символы.

Несколько предварительных слов о сложной природе карнавального смеха. Это прежде всего праздничный смех. Это, следовательно, не индивидуальная реакция на то или иное единичное (отдельное) «смешное» явление. Карнавальный смех, во-первых, всенароден (всенародность, как мы говорили уже, принадлежит к самой природе карнавала), смеются все, это — смех «на миру»; во-вторых, он универсален, он направлен на все и на всех (в том числе и на самих участников карнавала), весь мир представляется смешным, воспринимается и постигается в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности; в-третьих, наконец, этот смех амбивалентен: он веселый, ликующий и — одновременно — насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает. Таков карнавальный смех.

Отметим важную особенность народно-праздничного смеха: этот смех направлен и на самих смеющихся. Народ не исключает себя из становящегося целого мира. Он тоже незавершен, тоже, умирая, рождается и обновляется. В этом — одно из существенных отличий народно-праздничного смеха от чисто сатирического смеха нового времени. Чистый сатирик, знающий только отрицающий смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему,— этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением. Народный же амбивалентный смех выражает точку зрения становящегося целого мира, куда входит и сам смеющийся.

Подчеркнем здесь особо миросозерцательный и утопический характер этого праздничного смеха и его направленность на высшее. В нем — в существенно переосмысленной форме — было еще живо ритуальное

осмеяние божества древнейших смеховых обрядов. Все культовое и ограниченное здесь отпало, но осталось всечеловеческое, универсальное и утопическое.

Величайшим носителем и завершителем этого народно-карнавального смеха в мировой литературе был Рабле. Его творчество позволит нам проникнуть в сложную и глубокую природу этого смеха.

Очень важна правильная постановка проблемы народного смеха. В литературе о нем до сих пор еще имеет место грубая модернизация его: в духе смеховой литературы нового времени его истолковывают либо как чисто отрицающий сатирический смех (Рабле при этом объявляется чистым сатириком), либо как чисто развлекательный, бездумно веселый смех, лишенный всякой миросозерцательной глубины и силы. Амбивалентность его обычно совершенно не воспринимается.

* * *

Переходим ко второй форме смеховой народной культуры средневековья — к словесным смеховым произведениям (на латинском и на народных языках).

Конечно, это уже не фольклор (хотя некоторая часть этих произведений на народных языках и может быть отнесена к фольклору). Но вся литература эта была проникнута карнавальным мироощущением, широко использовала язык карнавальных форм и образов, развивалась под прикрытием узаконенных карнавальных вольностей и — в большинстве случаев — была организационно связана с празднествами карнавального типа, а иногда прямо составляла как бы литературную часть их[1]. И смех в ней — амбивалентный праздничный смех. Вся она была праздничной, рекреационной литературой средневековья.

Празднества карнавального типа, как мы уже говорили, занимали очень большое место в жизни средневековых людей даже во времени: большие города средневековья жили карнавальной жизнью в общей сложности до трех месяцев в году. Влияние карнавального мироощущения на ви́дение и мышление людей было непреодолимым: оно заставляло их как бы отрешаться от

---

[1] Аналогично обстояло дело и в Древнем Риме, где на смеховую литературу распространялись вольности сатурналий, с которыми она была организационно связана.

своего официального положения (монаха, клирика, ученого) и воспринимать мир в его карнавально-смеховом аспекте. Не только школяры и мелкие клирики, но и высокопоставленные церковники и ученые богословы разрешали себе веселые рекреации, то есть отдых от благоговейной серьезности, и «монашеские шутки» («Joca monacorum»), как называлось одно из популярнейших произведений средневековья. В своих кельях они создавали пародийные или полупародийные ученые трактаты и другие смеховые произведения на латинском языке.

Смеховая литература средневековья развивалась целое тысячелетие и даже больше, так как начала ее относятся еще к христианской античности. За такой длительный период своего существования литература эта, конечно, претерпевала довольно существенные изменения (менее всего изменялась литература на латинском языке). Были выработаны многообразные жанровые формы и стилистические вариации. Но при всех исторических и жанровых различиях литература эта остается — в большей или меньшей степени — выражением народно-карнавального мироощущения, и пользуется языком карнавальных форм и символов.

Очень широко была распространена полупародийная и чисто пародийная литература на латинском языке. Количество дошедших до нас рукописей этой литературы огромно. Вся официальная церковная идеология и обрядность показаны здесь в смеховом аспекте. Смех проникает здесь в самые высокие сферы религиозного мышления и культа.

Одно из древнейших и популярнейших произведений этой литературы — «Вечеря Киприана» («Coena Cypriani») — дает своеобразную карнавально-пиршественную травестию всего Священного писания (и Библии и Евангелия). Произведение это было освящено традицией вольного «пасхального смеха» («risus paschalis»); между прочим, в нем слышатся и далекие отзвуки римских сатурналий. Другое из древнейших произведений смеховой литературы — «Вергилий Марон грамматический» («Vergilius Maro grammaticus») — полупародийный ученый трактат по латинской грамматике и одновременно пародия на школьную премудрость и научные методы раннего средневековья. Оба эти произведения, созданные почти на самом рубеже средневековья с античным миром, открывают собою смеховую латинскую литературу средних веков и оказывают определяю-

щее влияние на ее традиции. Популярность этих произведений дожила почти до эпохи Возрождения.

В дальнейшем развитии смеховой латинской литературы создаются пародийные дублеты буквально на все моменты церковного культа и вероучения. Это так называемая «parodia sacra», то есть «священная пародия», одно из своеобразнейших и до сих пор недостаточно понятых явлений средневековой литературы. До нас дошли довольно многочисленные пародийные литургии («Литургия пьяниц», «Литургия игроков» и др.), пародии на евангельские чтения, на молитвы, в том числе и на священнейшие («Отче наш», «Ave Maria» и др.), на литании, на церковные гимны, на псалмы, дошли травестии различных евангельских изречений и т. п. Создавались также пародийные завещания («Завещание свиньи», «Завещание осла»), пародийные эпитафии, пародийные постановления соборов и др. Литература эта почти необозрима. И вся она была освящена традицией и в какой-то мере терпелась церковью. Часть ее создавалась и бытовала под эгидой «пасхального смеха» или «рождественского смеха», часть же (пародийные литургии и молитвы) была непосредственно связана с «праздником дураков» и, возможно, исполнялась во время этого праздника.

Кроме названных, существовали и другие разновидности смеховой латинской литературы, например, пародийные диспуты и диалоги, пародийные хроники и др. Вся эта литература на латинском языке предполагала у ее авторов некоторую степень учености (иногда довольно высокую). Все это были отзвуки и отгулы площадного карнавального смеха в стенах монастырей, университетов и школ.

Латинская смеховая литература средневековья нашла свое завершение на высшем ренессансном этапе в «Похвале Глупости» Эразма (это одно из величайших порождений карнавального смеха во всей мировой литературе) и в «Письмах темных людей».

Не менее богатой и еще более разнообразной была смеховая литература средних веков на народных языках. И здесь мы найдем явления, аналогичные «parodia sacra»: пародийные молитвы, пародийные проповеди (так называемые «sermons joieux», т. е. «веселые проповеди», во Франции), рождественские песни, пародийные житийные легенды и др. Но преобладают здесь светские пародии и травестии, дающие смеховой аспект

феодального строя и феодальной героики. Таковы пародийные эпосы средневековья: животные, шутовские, плутовские и дурацкие; элементы пародийного героического эпоса у кантасториев, появление смеховых дублеров эпических героев (комический Роланд) и др. Создаются пародийные рыцарские романы («Мул без узды», «Окассен и Николет»). Развиваются различные жанры смеховой риторики: всевозможные «прения» карнавального типа, диспуты, диалоги, комические «хвалебные слова» (или «Прославления») и др. Карнавальный смех звучит в фаблио и в своеобразной смеховой лирике вагантов (бродячих школяров).

Все эти жанры и произведения смеховой литературы связаны с карнавальной площадью и, конечно, гораздо шире, чем латинская смеховая литература, используют карнавальные формы и символы. Но теснее и непосредственнее всего связана с карнавальной площадью смеховая драматургия средневековья. Уже первая (из дошедших до нас) комическая пьеса Адама де ля Аля «Игра в беседке» является замечательным образцом чисто карнавального ви́дения и понимания жизни и мира; в ней в зачаточной форме содержатся многие моменты будущего мира Рабле. В большей или меньшей степени карнавализованы миракли и моралите. Смех проник и в мистерии: дьяблерии мистерий носят резко выраженный карнавальный характер. Глубоко карнавализованным жанром позднего средневековья являются сотй.

Мы коснулись здесь только некоторых наиболее известных явлений смеховой литературы, о которых можно говорить без особых комментариев. Для постановки проблемы этого достаточно. В дальнейшем, по ходу нашего анализа творчества Рабле, нам придется подробнее останавливаться как на этих, так и на многих других менее известных жанрах и произведениях смеховой литературы средневековья.

* * *

Переходим к третьей форме выражения народной смеховой культуры — к некоторым специфическим явлениям и жанрам фамильярно-площадной речи средневековья и Возрождения.

Мы уже говорили раньше, что на карнавальной площади в условиях временного упразднения всех иерар-

хических различий и барьеров между людьми и отмены некоторых норм и запретов обычной, то есть внекарнавальной, жизни. Создается особый идеально-реальный тип общения между людьми, невозможный в обычной жизни. Это вольный фамильярно-площадной контакт между людьми, не знающий никаких дистанций между ними.

Новый тип общения всегда порождает и новые формы речевой жизни: новые речевые жанры, переосмысление или упразднение некоторых старых форм и т. п. Подобные явления известны каждому и в условиях современного речевого общения. Например, когда двое вступают в близкие приятельские отношения, дистанция между ними уменьшается (они «на короткой ноге»), и потому формы речевого общения между ними резко меняются: появляется фамильярное «ты», меняется форма обращения и имени (Иван Иванович превращается в Ваню или Ваньку), иногда имя заменяется прозвищем, появляются бранные выражения, употребленные в ласковом смысле, становится возможным взаимное осмеяние (где нет коротких отношений, объектом осмеяния может быть только кто-то «третий»), можно похлопать друг друга по плечу и даже по ж и в о т у (типичный карнавальный жест), ослабляется речевой этикет и речевые запреты, появляются непристойные слова и выражения и пр. и пр. Но, разумеется, такой фамильярный контакт в современном б ы т у очень далек от вольного фамильярного контакта на народной карнавальной площади. Ему не хватает главного: всенародности, праздничности, утопического осмысления, миросозерцательной глубины. Вообще бытовизация некоторых карнавальных форм в новое время, сохраняя внешнюю оболочку, утрачивает их внутренний смысл. Отметим здесь попутно, что элементы древних обрядов побратимства сохранились в карнавале в переосмысленной и углубленной форме. Через карнавал некоторые из этих элементов вошли в быт нового времени, почти полностью утратив здесь свое карнавальное осмысление.

Итак, новый тип карнавально-площадного фамильярного обращения находит свое отражение в целом ряде явлений речевой жизни. Остановимся на некоторых из них.

Для фамильярно-площадной речи характерно довольно частое употребление р у г а т е л ь с т в, то есть бранных слов и целых бранных выражений, иногда до-

вольно длинных и сложных. Ругательства обычно грамматически и семантически изолированы в контексте речи и воспринимаются как законченные целые, подобно поговоркам. Поэтому о ругательствах можно говорить как об особом речевом жанре фамильярно-площадной речи. По своему генезису ругательства не однородны и имели разные функции в условиях первобытного общения, главным образом магического, заклинательного характера. Но для нас представляют особый интерес те ругательства-срамословия божества, которые были необходимым составным элементом древних смеховых культов. Эти ругательства-срамословия были амбивалентными: снижая и умерщвляя, они одновременно возрождали и обновляли. Именно эти амбивалентные срамословия и определили характер речевого жанра ругательств в карнавально-площадном общении. В условиях карнавала они подверглись существенному переосмыслению: полностью утратили свой магический и вообще практический характер, приобрели самоцельность, универсальность и глубину. В таком преображенном виде ругательства внесли свою лепту в создание вольной карнавальной атмосферы и второго, смехового, аспекта мира.

Ругательствам во многих отношениях аналогичны божба или клятвы (jurons). Они также наводняли фамильярно-площадную речь. Божбу также следует считать особым речевым жанром на тех же основаниях, как и ругательства (изолированность, завершенность, самоцельность). Божба и клятвы первоначально не были связаны со смехом, но они были вытеснены из официальных сфер речи, как нарушающие речевые нормы этих сфер, и потому переместились в вольную сферу фамильярно-площадной речи. Здесь, в карнавальной атмосфере, они прониклись смеховым началом и приобрели амбивалентность.

Аналогична судьба и других речевых явлений, например, непристойностей разного рода. Фамильярно-площадная речь стала как бы тем резервуаром, где скоплялись различные речевые явления, запрещенные и вытесненные из официального речевого общения. При всей их генетической разнородности они одинаково проникались карнавальным мироощущением, изменяли свои древние речевые функции, усваивали общий смеховой тон и становились как бы искрами единого карнавального огня, обновляющего мир.

На других своеобразных речевых явлениях фамильярно-площадной речи мы остановимся в свое время. Подчеркнем в заключение, что все жанры и формы этой речи оказали могущественное влияние на художественный стиль Рабле.

* * *

Таковы три основных формы выражения народной смеховой культуры средневековья. Все разобранные нами здесь явления, конечно, известны науке и изучались ею (особенно смеховая литература на народных языках). Но изучались они в своей отдельности и в полном отрыве от своего материнского лона — от карнавальных обрядово-зрелищных форм, то есть изучались вне единства народной смеховой культуры средневековья. *Проблема этой культуры вовсе и не ставилась*. Поэтому за разнообразием и разнородностью всех этих явлений не видели единого и глубоко своеобразного смехового аспекта мира, различными фрагментами которого они являются. Поэтому и сущность всех этих явлений осталась не раскрытой до конца. Явления эти изучались в свете культурных, эстетических и литературных норм нового времени, то есть мерились не своею мерою, а чуждыми им мерами нового времени. Их *модернизировали* и потому давали им неверное истолкование и оценку. Непонятным остался и единый в своем многообразии особый *тип смеховой образности*, свойственный народной культуре средневековья и в общем чуждый новому времени (особенно XIX веку). К предварительной характеристике этого типа смеховой образности мы и должны сейчас перейти.

* * *

В произведении Рабле обычно отмечают исключительное преобладание *материально-телесного начала жизни*: образов самого тела, еды, питья, ~~испражнений~~, половой жизни. Образы эти даны к тому же в чрезмерно преувеличенном, гиперболизованном виде. Рабле провозглашали величайшим поэтом «плоти» и «чрева» (например, Виктор Гюго). Другие обвиняли его в «грубом физиологизме», в «биологизме», «натура-

лизме» и т. п. Аналогичные явления, но в менее резком выражении, находили и у других представителей литературы Возрождения (у Боккаччо, Шекспира, Сервантеса). Объясняли это как характерную именно для Возрождения «реабилитацию плоти», как реакцию на аскетизм средневековья. Иногда усматривали в этом типическое проявление буржуазного начала в Возрождении, то есть материального интереса «экономического человека» в его частной, эгоистической форме.

Все эти и подобные им объяснения являются не чем иным, как различными формами модернизации материально-телесных образов в литературе Возрождения; на эти образы переносят те суженные и измененные значения, которые «материальность», «тело», «телесная жизнь» (еда, питье, испражнения и др.) получили в мировоззрении последующих веков (преимущественно XIX века).

Между тем образы материально-телесного начала у Рабле (и у других писателей Возрождения) являются наследием (правда, несколько измененным на ренессансном этапе) народной смеховой культуры, того особого типа образности и шире — той особой эстетической концепции бытия, которая характерна для этой культуры и которая резко отличается от эстетических концепций последующих веков (начиная с классицизма). Эту эстетическую концепцию мы будем называть — пока условно — гротескным реализмом.

Материально-телесное начало в гротескном реализме (то есть в образной системе народной смеховой культуры) дано в своем всенародном, праздничном и утопическом аспекте. Космическое, социальное и телесное даны здесь в неразрывном единстве, как неразделимое живое целое. И это целое — веселое и благостное.

В гротескном реализме материально-телесная стихия является началом глубоко положительным, и дана здесь эта стихия вовсе не в частно-эгоистической форме и вовсе не в отрыве от остальных сфер жизни. Материально-телесное начало здесь воспринимается как универсальное и всенародное, и именно как такое противопоставляется всякому отрыву от материально-телесных корней мира, всякому обособлению и замыканию в себя, всякой отвлеченной идеальности,

всяким претензиям на отрешенную и независимую от земли и тела значимость. Тело и телесная жизнь, повторяем, носят здесь космический и одновременно всенародный характер; это вовсе не тело и не физиология в узком и точном современном смысле; они не индивидуализированы до конца и не отграничены от остального мира. Носителем материально-телесного начала является здесь не обособлённая биологическая особь и не буржуазный эгоистический индивид, а народ, притом народ в своем развитии вечно растущий и обновляющийся. Поэтому все телесное здесь так грандиозно, преувеличенно, безмерно. Преувеличение это носит положительный, утверждающий характер. Ведущий момент во всех этих образах материально-телесной жизни — плодородие, рост, бьющий через край избыток. Все проявления материально-телесной жизни и все вещи отнесены здесь, повторяем еще раз, не к единичной биологической особи и не к частному и эгоистическому, «экономическому», человеку,— но как бы к народному, коллективному, родовому телу (дальше мы уточним смысл этих утверждений). Избыток и всенародность определяют и специфический веселый и праздничный (а не буднично-бытовой) характер всех образов материально-телесной жизни. Материально-телесное начало здесь — начало праздничное, пиршественное, ликующее, это — «пир на весь мир». Этот характер материально-телесного начала сохраняется в значительной мере и в литературе и в искусстве Ренессанса и полнее всего, конечно, у Рабле.

Ведущею особенностью гротескного реализма является снижение, то есть перевод всего высокого, духовного, идеального, отвлеченного в материально-телесный план, в план земли и тела в их неразрывном единстве. Так, например, «Вечеря Киприана», о которой мы упоминали выше, и многие другие латинские пародии средневековья сводятся в значительной степени к выборке из Библии, Евангелия и других священных текстов всех материально-телесных снижающих и приземляющих подробностей. В очень популярных в средние века смеховых диалогах Соломона с Маркольфом высоким и серьезным (по тону) сентенциям Соломона противопоставлены веселые и снижающие изречения шута Маркольфа, переносящие обсуждаемый вопрос в подчеркнуто грубую материально-телесную

сферу (еды, питья, пищеварения, половой жизни)[1]. Нужно сказать, что одним из ведущих моментов в комике средневекового шута был именно перевод всякого высокого церемониала и обряда в материально-телесный план; таково было поведение шутов на турнирах, на церемониях посвящения в рыцари и других. Именно в этих традициях гротескного реализма лежат, в частности, и многие снижения и приземления рыцарской идеологии и церемониала в «Дон Кихоте».

В средние века в школярской и ученой среде была широко распространена веселая пародийная грамматика. Традиция такой грамматики, восходящая к «Вергилию грамматическому» (мы упоминали о нем выше), тянется через все средневековье и Возрождение и жива еще и сегодня в устной форме в духовных школах, коллегиях и семинариях Западной Европы. Сущность этой веселой грамматики сводится главным образом к переосмыслению всех грамматических категорий — падежей, форм глаголов и пр.— в материально-телесном плане, преимущественно эротическом.

Но не только пародии в узком смысле, а и все остальные формы гротескного реализма снижают, приземляют, отелеснивают. В этом основная особенность гротескного реализма, отличающая его от всех форм высокого искусства и литературы средневековья. Народный смех, организующий все формы гротескного реализма, искони был связан с материально-телесным низом. Смех снижает и материализует.

Какой же характер носят эти с н и ж е н и я, присущие всем формам гротескного реализма? На этот вопрос мы дадим здесь пока предварительный ответ. Творчество Рабле позволит нам в последующих главах уточнить, расширить и углубить наше понимание этих форм.

Снижение и низведение высокого носит в гротескном реализме вовсе не формальный и вовсе не относительный характер. «Верх» и «низ» имеют здесь абсолютное и строго т о п о г р а ф и ч е с к о е значение. Верх — это небо; низ — это земля; земля же — это поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно). Таково топографическое

---

[1] Эти диалоги Соломона с Маркольфом очень близки по своему снижающему и приземляющему характеру ко многим диалогам Дон Кихота с Санчо.

значение верха и низа в космическом аспекте. В собственно телесном аспекте, который нигде четко не отграничен от космического, верх — это лицо (голова), низ — производительные органы, живот и зад. С этими абсолютными топографическими значениями верха и низа и работает гротескный реализм, в том числе и средневековая пародия. Снижение здесь значит приземление, приобщение к земле как поглощающему и одновременно рождающему началу: снижая, и хоронят и сеют одновременно, умерщвляют, чтобы родить сызнова лучше и больше. Снижение значит также приобщение к жизни нижней части тела, жизни живота и производительных органов, следовательно, и к таким актам, как совокупление, зачатие, беременность, рождение, пожирание, испражнение. Снижение роет телесную могилу для нового рождения. Поэтому оно имеет не только уничтожающее, отрицающее значение, но и положительное, возрождающее: оно амбивалентно, оно отрицает и утверждает одновременно. Сбрасывают не просто вниз, в небытие, в абсолютное уничтожение,— нет, низвергают в производительный низ, в тот самый низ, где происходит зачатие и новое рождение, откуда все растет с избытком; другого низа гротескный реализм и не знает, низ — это рождающая земля и телесное лоно, низ всегда зачинает.

Поэтому и средневековая пародия совершенно не похожа на чисто формальную литературную пародию нового времени.

И литературная пародия, как и всякая пародия, снижает, но это снижение носит чисто отрицательный характер и лишено возрождающей амбивалентности. Поэтому и пародия как жанр и всякого рода снижения в условиях нового времени не могли, конечно, сохранить своего прежнего громадного значения.

Снижения (пародийные и иные) очень характерны и для литературы Возрождения, продолжавшей в этом отношении лучшие традиции народной смеховой культуры (особенно полно и глубоко у Рабле). Но материально-телесное начало подвергается здесь уже некоторому переосмыслению и сужению, несколько ослабляются его универсализм и праздничность. Правда, процесс этот находится здесь еще в самом его начале. Это можно наблюдать на примере «Дон Кихота».

Основная линия пародийных снижений у Сервантеса носит характер приземления, приобщения возрождающей производительной силе земли и тела. Это — продолжение гротескной линии. Но в то же время материально-телесное начало у Сервантеса уже несколько оскудело и измельчало. Оно находится в состоянии своеобразного кризиса и раздвоения, образы материально-телесной жизни начинают жить у него двойною жизнью.

Толстое брюхо Санчо («Panza»), его аппетит и жажда в основе своей еще глубоко карнавальны; тяга его к изобилию и полноте в основе своей не носит еще частно-эгоистического и отъединенного характера,— это тяга к всенародному изобилию. Санчо — прямой потомок древних брюхатых демонов плодородия, фигуры которых мы видим, например, на знаменитых коринфских вазах. Поэтому в образах еды и питья здесь еще жив народно-пиршественный, праздничный момент. Материализм Санчо — его пузо, аппетит, его обильные испражнения — это абсолютный низ гротескного реализма, это — веселая телесная могила (брюхо, чрево, земля), вырытая для отъединенного, отвлеченного и омертвевшего идеализма Дон Кихота; в этой могиле «рыцарь печального образа» как бы должен умереть, чтобы родиться новым, лучшим и бо́льшим; это — материально-телесный и всенародный корректив к индивидуальным и отвлеченно-духовным претензиям; кроме того, это — народный корректив смеха к односторонней серьезности этих духовных претензий (абсолютный низ всегда смеется, это рождающая и смеющаяся смерть). Роль Санчо в отношении Дон Кихота можно сопоставить с ролью средневековых пародий в отношении высокой идеологии и культа, с ролью шута в отношении серьезного церемониала, ролью «Charnage» в отношении «Carême» и т. п. Возрождающее веселое начало, но в ослабленной степени, есть еще и в приземляющих образах всех этих мельниц (гиганты), трактиров (замки), стад баранов и овец (войска рыцарей), трактирщиков (хозяин замка), проституток (благородные дамы) и т. п. Все это — типичный гротескный карнавал, травестирующий битву в кухню и пир, оружие и шлемы — в кухонные принадлежности и бритвенные тазы, кровь — в вино (эпизод битвы с винными бурдюками) и т. п. Такова первая карнавальная сторона жизни всех этих материально-телесных образов на страни-

цах сервантесовского романа. Но именно эта сторона и создает большой стиль сервантесовского реализма, его универсализм и его глубокий народный утопизм.

С другой стороны, тела и вещи начинают приобретать у Сервантеса частный, приватный характер, мельчают, одомашниваются, становятся неподвижными элементами частного быта, предметами эгоистического вожделения и владения. Это уже не положительный рождающий и обновляющий низ, а тупая и мертвенная преграда для всех идеальных стремлений. В приватно-бытовой сфере жизни отъединенных индивидов образы телесного низа, сохраняя момент отрицания, почти полностью утрачивают свою положительную рождающую и обновляющую силу; порывается их связь с землею и космосом, и они сужаются до натуралистических образов бытовой эротики. Но у Сервантеса этот процесс еще только в самом начале.

Этот второй аспект жизни материально-телесных образов сплетается в сложное и противоречивое единство с их первым аспектом. И в двойственной напряженной и противоречивой жизни этих образов,— их сила и их высшая историческая реалистичность. В этом — своеобразная драма материально-телесного начала в литературе Ренессанса, драма отрыва тела и вещей от того единства рождающей земли и всенародного растущего и вечно обновляющегося тела, с которыми они были связаны в народной культуре. Этот отрыв для художественно-идеологического сознания Ренессанса еще не завершился полностью. Материально-телесный низ гротескного реализма выполняет и здесь свои объединяющие, снижающие, развенчивающие, но одновременно и возрождающие функции. Как бы ни были распылены, разъединены и обособлены единичные «частные» тела и вещи — реализм Ренессанса не обрезывает той пуповины, которая соединяет их с рождающим чревом земли и народа. Единичное тело и вещь не совпадают здесь сами с собой, не равны себе самим, как в натуралистическом реализме последующих веков; они представляют материально-телесное растущее целое мира и, следовательно, выходят за границы своей единичности; частное и универсальное еще слиты в них в противоречивом единстве. Карнавальное мироощущение является глубинной основой ренессансной литературы.

Сложность ренессансного реализма до сих пор еще недостаточно раскрыта. В нем скрещиваются два типа образной концепции мира: одна, восходящая к народной смеховой культуре, и другая, собственно буржуазная концепция готового и распыленного бытия. Для ренессансного реализма характерны перебои этих двух противоречивых линий восприятия материально-телесного начала. Растущее, неисчерпаемое, неуничтожаемое, избыточное, несущее материальное начало жизни, начало вечно смеющееся, все развенчивающее и обновляющее, противоречиво сочетается с измельченным и косным «материальным началом» в быту классового общества.

Игнорирование гротескного реализма затрудняет возможность правильного понимания не только ренессансного реализма, но и целого ряда очень важных явлений последующих стадий реалистического развития. Все поле реалистической литературы последних трех веков ее развития буквально усеяно обломками гротескного реализма, которые иногда оказываются не только обломками, а проявляют способность к новой жизнедеятельности. Все это в большинстве случаев — гротескные образы, либо вовсе утратившие, либо ослабившие свой положительный полюс, свою связь с универсальным целым становящегося мира. Понять действительное значение этих обломков или этих полуживых образований можно только на фоне гротескного реализма.

* * *

Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления. Отношение к в р е м е н и, к с т а н о в л е н и ю — необходимая конститутивная (определяющая) черта гротескного образа. Другая, связанная с этим необходимая черта его — а м б и в а л е н т н о с т ь: в нем в той или иной форме даны (или намечены) о б а п о л ю с а и з м е н е н и я — и с т а р о е и н о в о е, и у м и р а ю щ е е и р о ж д а ю щ е е с я, и н а ч а л о и к о н е ц м е т а м о р ф о з ы.

Лежащее в основе этих форм отношение к времени, ощущение и осознание его, на протяжении процесса развития этих форм, длившегося тысячелетия, конечно,

существенно эволюционирует, изменяется. На ранних ступенях развития гротескного образа, в так называемой гротескной архаике, время дано как простая рядоположность (в сущности, одновременность) двух фаз развития — начальной и конечной: зимы — весны, смерти — рождения. Движутся эти еще примитивные образы в биокосмическом кругу циклической смены фаз природной и человеческой производительной жизни. Компоненты этих образов — смена времен года, обсеменение, зачатие, умирание, произрастание и т. п. Понятие времени, которое implicite содержалось в этих древнейших образах, есть понятие циклического времени природной и биологической жизни. Но гротескные образы не остаются, конечно, на этой примитивной ступени развития. Присущее им чувство времени и временной смены расширяется, углубляется, вовлекает в свой круг социально-исторические явления; преодолевается его цикличность, оно подымается до ощущения исторического времени. И вот гротескные образы с их существенным отношением к временной смене и с их амбивалентностью становятся основным средством художественно-идеологического выражения того могучего чувства истории и исторической смены, которое с исключительною силою пробудилось в эпоху Возрождения.

Но и на этой стадии своего развития, особенно у Рабле, гротескные образы сохраняют своеобразную природу, свое резкое отличие от образов готового, завершенного бытия. Они амбивалентны и противоречивы; они уродливы, чудовищны и безобразны с точки зрения всякой «классической» эстетики, то есть эстетики готового, завершенного бытия. Пронизавшее их новое историческое ощущение переосмысливает их, но сохраняет их традиционное содержание, их материю: совокупление, беременность, родовой акт, акт телесного роста, старость, распадение тела, расчленение его на части и т. п., во всей их непосредственной материальности, остаются основными моментами в системе гротескных образов. Они противостоят классическим образам готового, завершенного, зрелого человеческого тела, как бы очищенного от всех шлаков рождения и развития.

Среди знаменитых керченских терракотов, хранящихся в Эрмитаже, есть, между прочим, своеобразные фигуры беременных старух, безобразная ста-

рость и беременность которых гротескно подчеркнуты. Беременные старухи при этом смеются[1]. Это очень характерный и выразительный гротеск. Он амбивалентен; это беременная смерть, рождающая смерть. В теле беременной старухи нет ничего завершенного, устойчиво-спокойного. В нем сочетаются старчески разлагающееся, уже деформированное тело и еще не сложившееся, зачатое тело новой жизни. Здесь жизнь показана в ее амбивалентном, внутренне противоречивом процессе. Здесь нет ничего готового; это сама незавершенность. И именно такова гротескная концепция тела.

В отличие от канонов нового времени, гротескное тело не отграничено от остального мира, не замкнуто, не завершено, не готово, перерастает себя самого, выходит за свои пределы. Акценты лежат на тех частях тела, где оно либо открыто для внешнего мира, то есть где мир входит в тело или выпирает из него, либо оно само выпирает в мир, то есть на отверстиях, на выпуклостях, на всяких ответвлениях и отростках: разинутый рот, детородный орган, груди, фалл, толстый живот, нос. Тело раскрывает свою сущность, как растущее и выходящее за свои пределы начало, только в таких актах, как совокупление, беременность, роды, агония, еда, питье, испражнение. Это — вечно неготовое, вечно творимое и творящее тело, это — звено в цепи родового развития, точнее — два звена, показанные там, где они соединяются, где они входят друг в друга. Это особенно резко бросается в глаза в гротескной архаике.

Одна из основных тенденций гротескного образа тела сводится к тому, чтобы показать два тела в одном: одно — рождающее и отмирающее, другое — зачинаемое, вынашиваемое, рождаемое. Это — всегда чреватое и рождающее тело или хотя бы готовое к зачатию и оплодотворению — с подчеркнутым фаллом или детородным органом. Из одного тела всегда в той или иной форме и степени выпирает другое, новое тело.

Далее, и возрасты этого тела, в отличие от новых канонов, берутся преимущественно в максимальной бли-

[1] См. об этих терракотовых изображениях беременных старух: Reich H. Der Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Berlin, 1903, S. 507—508. Он понял их поверхностно, в духе натурализма.

зости к рождению или к смерти: это — младенчество и старость с резким подчеркиванием их близости к утробе и могиле, к рождающему и поглощающему лону. Но в тенденции (так сказать, в пределе) оба этих тела объединяются в одном. Индивидуальность дана здесь в стадии переплавки, как уже умирающая и еще не готовая; это тело стоит на пороге и могилы и колыбели вместе и одновременно, это уже не одно, но еще и не два тела; в нем всегда бьются два пульса: один из них материнский — замирающий.

Далее, неготовое и открытое тело это (умирающее — рождающее — рождаемое) не отделено от мира четкими границами: оно смешано с миром, смешано с животными, смешано с вещами. Оно космично, оно представляет весь материально-телесный мир во всех его элементах (стихиях). В тенденции тело представляет и воплощает в себе весь материально-телесный мир как абсолютный низ, как начало поглощающее и рождающее, как телесную могилу и лоно, как ниву, в которую сеют и в которой вызревают новые всходы.

Таковы грубые и нарочито упрощенные линии этой своеобразной концепции тела. В романе Рабле она нашла свое наиболее полное и гениальное завершение. В других произведениях ренессансной литературы она ослаблена и смягчена. В живописи она представлена и у Иеронима Босха, и у Брейгеля Старшего. Элементы ее можно найти и раньше в тех фресках и барельефах, которые украшали соборы и даже сельские церкви с XII и XIII веков[1].

Особенно большое и существенное развитие этот образ тела получил в народно-праздничных зрелищных формах средневековья: в празднике дураков, в шаривари, в карнавалах, в народно-площадной стороне праздника тела господня, в дьяблериях мистерий, в соти и в фарсах. Вся народно-зрелищная культура средневековья знала только эту концепцию тела.

В области литературы вся средневековая пародия зиждется на гротескной концепции тела. Эта же концепция организует образы тела в громадной массе легенд и литературных произведений, связанных как с «ин-

---

[1] Много ценного материала о гротескных мотивах в искусстве средневековья дается в обширной работе: M a l e E., L'art religieux du XII[e] siècle, du XIII[e] et de la fin du Moyens Ages en France, первый том, 1902, второй том, 1908, третий том, 1922.

дийскими чудесами», так и с западными чудесами Кельтского моря. Эта же концепция организует и образы тела в громадной литературе загробных видений. Ею же определяются и образы легенд о великанах; элементы ее мы встретим в животном эпосе, в фабльо и шванках.

Наконец, эта концепция тела лежит в основе ругательств, проклятий и божбы, значение которых для понимания литературы гротескного реализма исключительно велико. Они оказывали прямо организующее влияние на всю речь, на стиль, на построение образов этой литературы. Они были своего рода динамическими формулами откровенной правды, глубоко родственными (по генезису и функциям) всем остальным формам «снижения» и «приземления» гротескного и ренессансного реализма. В современных непристойных ругательствах и проклятиях сохраняются мертвые и чисто отрицательные пережитки этой концепции тела. Такие ругательства, как наше «трехэтажное» (во всех его разнообразных вариациях), или такие выражения, как «иди в.....», снижают ругаемого по гротескному методу, то есть отправляют его в абсолютный топографический телесный низ, в зону рождающих, производительных органов, в телесную могилу (или в телесную преисподнюю) для уничтожения и нового рождения. Но от этого амбивалентного возрождающего смысла в современных ругательствах почти ничего не осталось, кроме голого отрицания, чистого цинизма и оскорбления: в смысловых и ценностных системах новых языков и в новой картине мира эти выражения совершенно изолированы: это — обрывки какого-то чужого языка, на котором когда-то можно было что-то сказать, но на котором теперь можно только бессмысленно оскорбить. Однако было бы нелепостью и лицемерием отрицать, что какую-то степень обаяния (притом без всякого отношения к эротике) они еще продолжают сохранять. В них как бы дремлет смутная память о былых карнавальных вольностях и карнавальной правде. Серьезная проблема их неистребимой живучести в языке по-настоящему еще не ставилась. В эпоху Рабле ругательства и проклятия в тех сферах народного языка, из которых вырос его роман, сохраняли еще полноту своего значения и прежде всего сохраняли свой положительный возрождающий полюс. Они были глубоко родственными всем формам снижения, унаследованным от гротескного реализма, формам на-

родно-праздничных карнавальных травестий, образам дьяблерий, образам преисподней в литературе хождений, образам соти и т. п. Поэтому они и могли сыграть существенную роль в его романе.

Особо нужно отметить очень яркое выражение гротескной концепции тела в формах народной балаганной и вообще площадной комики средних веков и Ренессанса. Эти формы перенесли в наиболее сохранившемся виде гротескную концепцию тела и в новое время: в XVII веке она жила в «парадах» Табарена, в комике Тюрлюпена и в других аналогичных явлениях. Можно сказать, что концепция тела гротескного и фольклорного реализма жива еще и сегодня (пусть и в ослабленном и искаженном виде) во многих формах балаганной и цирковой комики.

Намеченная нами предварительно концепция тела гротескного реализма находится, конечно, в резком противоречии с литературным и изобразительным каноном «классической» античности[1], который лег в основу эстетики Ренессанса и оказался далеко не безразличным для дальнейшего развития искусства. Все эти новые каноны видят тело совершенно иначе, в совсем иные моменты его жизни, в совершенно иных отношениях к внешнему (внетелесному) миру. Тело этих канонов прежде всего — строго завершенное, совершенно готовое тело. Оно, далее, одиноко, одно, отграничено от других тел, закрыто. Поэтому устраняются все признаки его неготовности, роста и размножения: убираются все его выступы и отростки, сглаживаются все выпуклости (имеющие значение новых побегов, почкования), закрываются все отверстия. Вечная неготовость тела как бы утаивается, скрывается: зачатие, беременность, роды, агония обычно не показываются. Возраст предпочитается максимально удаленный от материнского чрева и от могилы, то есть в максимальном удалении от «порога» индивидуальной жизни. Акцент лежит на завершенной самодовлеющей индивидуальности данного тела. Показаны только такие действия тела во внешнем мире, при

[1] Но не античности вообще; в древней дорической комедии, в сатировой драме, в формах сицилийской комики, у Аристофана, в мимах и ателланах мы находим аналогичную (гротескную) концепцию; мы находим ее также у Гиппократа, у Галена, у Плиния, в литературе «застольных бесед» — у Афинея, Плутарха, Макробия и в ряде других произведений неклассической античности.

которых между телом и миром остаются четкие и резкие границы; внутрителесные действия и процессы поглощения и извержения не раскрываются. Индивидуальное тело показано вне его отношения к родовому народному телу.

Таковы основные ведущие тенденции канонов нового времени. Вполне понятно, что с точки зрения этих канонов тело гротескного реализма представляется чем-то уродливым, безобразным, бесформенным. В рамки «эстетики прекрасного», сложившейся в новое время, это тело не укладывается.

И здесь, во введении, и в последующих главах нашей работы (особенно в V главе) при сопоставлении гротескного и классического канонов изображения тела мы вовсе не утверждаем преимущества одного канона над другим, а устанавливаем только существенные различия между ними. Но в нашем исследовании на первом плане, естественно, находится гротескная концепция, так как именно она определяет образную концепцию народной смеховой культуры и Рабле: мы хотим понять своеобразную логику гротескного канона, его особую художественную волю. Классический канон нам художественно понятен, мы им до известной степени еще сами живем, а гротескный мы уже давно перестали понимать или понимаем его искаженно. Задача историков и теоретиков литературы и искусства — реконструировать этот канон в его подлинном смысле. Недопустимо истолковывать его в духе норм нового времени и видеть в нем только отклонение от них. Гротескный канон нужно мерить его собственной мерой.

Здесь необходимо дать еще некоторые пояснения. Мы понимаем слово «канон» не в узком смысле определенной совокупности сознательно установленных правил, норм и пропорций в изображении человеческого тела. В таком узком значении еще можно говорить о классическом каноне на некоторых определенных этапах его развития. Гротескный же образ тела подобного канона никогда не имел. Он неканоничен по своей природе. Мы употребляем здесь слово «канон» в более широком смысле определенной, но динамической и развивающейся тенденции изображения тела и телесной жизни. Мы наблюдаем в искусстве и литературе прошлого две такие тенденции, которые мы и обозначаем условно как гротескный и как классический каноны. Мы дали

здесь определения этих двух канонов в их чистом, так сказать, предельном выражении. Но в живой исторической действительности эти каноны (в том числе и классический) никогда не были чем-то застывшим и неизменным, а находились в постоянном развитии, порождая различные исторические вариации классики и гротеска. При этом между обоими канонами обычно имели место различные формы взаимодействия — борьба, взаимовлияния, скрещивания, смешения. Особенно это характерно для эпохи Возрождения (на что мы уже указывали). Даже у Рабле, который был наиболее чистым и последовательным выразителем гротескной концепции тела, есть и элементы классического канона, в особенности в эпизоде воспитания Гаргантюа Понократом и в эпизоде с Телемом. Но для задач нашего исследования важны прежде всего существенные различия между двумя канонами в их чистом выражении. На них мы и заостряем свое внимание.

* * *

Специфический тип образности, присущий народной смеховой культуре во всех формах ее проявления, мы назвали условно «гротескным реализмом». Теперь нам предстоит обосновать избранную нами терминологию.

Остановимся прежде всего на термине «гротеск». Дадим историю этого термина в связи с развитием как самого гротеска, так и его теории.

Гротескный тип образности (то есть метод построения образов) — это древнейший тип; мы встречаемся с ним в мифологии и в архаическом искусстве всех народов, в том числе, конечно, и в доклассическом искусстве древних греков и римлян. И в классическую эпоху гротескный тип не умирает, но, вытесненный за пределы большого официального искусства, продолжает жить и развиваться в некоторых «низких», неканонических областях его: в области смеховой пластики, преимущественно мелкой, — таковы, например, упомянутые нами керченские терракоты, комические маски, силены, фигурки демонов плодородия, очень популярные фигурки уродца Терсита и др.; в области смеховой вазовой живописи — например, образы смеховых дублеров (комического Геракла, комического Одиссея), сценки из

комедий, те же демоны плодородия и т. п.; наконец, в обширных областях смеховой литературы, связанной в той или иной форме с празднествами карнавального типа — сатировы драмы, древняя аттическая комедия, мимы и др. В эпоху поздней античности гротескный тип образности переживает расцвет и обновление и захватывает почти все сферы искусства и литературы. Здесь создается, под существенным влиянием искусства восточных народов, новая разновидность гротеска. Но эстетическая и искусствоведческая мысль античности развивалась в русле классической традиции, и потому гротескный тип образности не получил ни устойчивого обобщающего названия, то есть термина, ни теоретического признания и осмысления.

В античном гротеске на всех трех этапах его развития — в гротескной архаике, в гротеске классической эпохи и в позднеантичном гротеске — формировались существенные элементы реализма. Неправильно видеть в нем только «грубый натурализм» (как это иногда делалось). Но античный этап гротескного реализма выходит за пределы нашей работы[1]. В дальнейших главах мы будем касаться лишь тех явлений античного гротеска, которые оказали влияние на творчество Рабле.

Расцвет гротескного реализма — это образная система народной смеховой культуры средневековья, а его художественная вершина — литература Возрождения. Здесь, в эпоху Возрождения, впервые появляется и термин гротеск, но первоначально лишь в узком значении. В конце XV века в Риме при раскопке подземных частей терм Тита был обнаружен незнакомый до того времени вид римского живописного орнамента. Этот вид орнамента и назвали по-итальянски «la grottesca» от итальянского же слова «grotta», то есть грот, подземелье. Несколько позже аналогичные орнаменты были обнаружены и в других местах Италии. В чем же сущность этого вида орнамента?

[1] Интересный материал и очень ценные наблюдения по античному и — отчасти — средневековому и ренессансному гротеску содержатся в книге А. Дитериха «Пульчинелла. Помпейская стенная живопись и римские сатировы драмы» (Лейпциг, 1897) (Dieterich A., Pullcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele, Leipzig). Сам автор, однако, термином «гротеск» не пользуется. Книга Дитериха во многом до сих пор еще не устарела.

Вновь найденный римский орнамент поразил современников необычайной, причудливой и вольной игрой растительными, животными и человеческими формами, которые переходят друг в друга, как бы порождают друг друга. Нет тех резких и инертных границ, которые разделяют эти «царства природы» в обычной картине мира: здесь, в гротеске, они смело нарушаются. Нет здесь и привычной статики в изображении действительности: движение перестает быть движением готовых форм — растительных и животных — в готовом же и устойчивом мире, а превращается во внутреннее движение самого бытия, выражающееся в переходе одних форм в другие, в вечной неготовости бытия. В этой орнаментальной игре ощущается исключительная свобода и легкость художественной фантазии, причем свобода эта ощущается как веселая, как почти смеющаяся вольность. Этот веселый тон нового орнамента верно поняли и передали Рафаэль и его ученики в своих подражаниях гротеску при росписи ими ватиканских лоджий[1].

Такова основная особенность того римского орнамента, к которому впервые был применен для него специально родившийся термин «гротеск». Это было просто новое слово для обозначения нового, как тогда казалось, явления. И первоначальное значение его было очень узким — вновь найденная разновидность римского орнамента. Но дело в том, что разновидность-то эта была маленьким кусочком (обломком) огромного мира гротескной образности, который существовал на всех этапах античности и продолжал существовать в средние века и в эпоху Ренессанса. И в кусочке этом были отражены характерные черты этого огромного мира. Этим обеспечивалась дальнейшая продуктивная жизнь нового термина — его постепенное распространение на весь почти необозримый мир гротескной образности.

---

[1] Приведем здесь еще прекрасное определение гротеска, данное Л. Е. Пинским: «Жизнь проходит в гротеске по всем ступеням — от низших, инертных и примитивных, до высших, самых подвижных и одухотворенных, — в этой гирлянде разнообразных форм свидетельствуя о своем единстве. Сближая далекое, сочетая взаимоисключающее, нарушая привычные представления, гротеск в искусстве родствен парадоксу в логике. С первого взгляда гротеск только остроумен и забавен, но он таит большие возможности» (см.: Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. М., Гослитиздат, 1961, с. 119—120).

Но расширение объема термина проходит очень медленно и без четкого теоретического осознания своеобразия и единства гротескного мира. Первая попытка теоретического анализа, точнее — просто описания, и оценки гротеска принадлежит Вазари, который, опираясь на суждения Витрувия (римского архитектора и искусствоведа эпохи Августа), отрицательно оценивает гротеск. Витрувий — Вазари его сочувственно цитирует — осуждал новую «варварскую» моду «разрисовывать стены чудовищами вместо ясных отображений предметного мира», то есть осуждал гротескный стиль с классических позиций как грубое нарушение «естественных» форм и пропорций. На этой же позиции стоит и Вазари. И эта позиция, в сущности, осталась господствующей на протяжении длительного времени. Более глубокое и расширенное понимание гротеска появится только во второй половине XVIII века.

В эпоху господства классицистского канона во всех областях искусства и литературы в XVII и XVIII веках гротеск, связанный с народной смеховой культурой, оказался вне большой литературы эпохи: он спустился в низкую комику или подвергся натуралистическому разложению (о чем мы уже говорили выше).

В эту эпоху (собственно, со второй половины XVII века) совершается процесс постепенного сужения, измельчания и обеднения обрядово-зрелищных карнавальных форм народной культуры. Происходит, с одной стороны, огосударствление праздничной жизни, и она становится парадной, с другой — бытовизация ее, то есть она уходит в частный, домашний, семейный быт. Былые привилегии праздничной площади все более и более ограничиваются. Особое карнавальное мироощущение с его всенародностью, вольностью, утопичностью, устремленностью в будущее начинает превращаться просто в праздничное настроение. Праздник почти перестал быть второю жизнью народа, его временным возрождением и обновлением. Мы подчеркнули слово «почти», потому что народно-праздничное карнавальное начало, в сущности, неистребимо. Суженное и ослабленное, оно все же продолжает оплодотворять собою различные области жизни и культуры.

Нам важна здесь особая сторона этого процесса. Литература этих веков уже почти не подвергается непо-

средственному влиянию оскудевшей народно-праздничной культуры. Карнавальное мироощущение и гротескная образность продолжают жить и передаваться уже как литературная традиция, главным образом, как традиция ренессансной литературы.

Утративший живые связи с народной площадной культурой и ставший чисто литературной традицией, гротеск перерождается. Происходит известная ф о р м а л и з а ц и я карнавально-гротескных образов, позволяющая использовать их разными направлениями и с разными целями. Но эта формализация не была только внешней, и содержательность самой карнавально-гротескной формы, ее художественно-эвристическая и обобщающая сила сохранялись во всех существенных явлениях этого времени (то есть XVII и XVIII веков): в «комедии дель арте» (она полнее всего сохраняла связь с породившим ее карнавальным лоном), в комедиях Мольера (связанных с комедией дель арте), в комическом романе и в травестиях XVII века, в философских повестях Вольтера и Дидро («Нескромные сокровища», «Жак-фаталист»), в произведениях Свифта и в некоторых других произведениях. Во всех этих явлениях — при всех различиях в их характере и направлениях — карнавально-гротескная форма несет сходные функции: освящает вольность вымысла, позволяет сочетать разнородное и сближать далекое, помогает освобождению от господствующей точки зрения на мир, от всякой условности, от ходячих истин, от всего обычного, привычного, общепринятого, позволяет взглянуть на мир по-новому, почувствовать относительность всего существующего и возможность совершенно иного миропорядка.

Но ясное и отчетливое т е о р е т и ч е с к о е осознание единства всех этих явлений, охватываемых термином гротеск, и их художественной специфики созревало лишь очень медленно. Да и самый термин дублировался терминами «арабеска» (преимущественно в применении к орнаменту) и «бурлеск» (преимущественно в применении к литературе). В условиях господства в эстетике классицистской точки зрения такое теоретическое осознание было еще невозможным.

Во второй половине XVIII века наступают существенные изменения как в самой литературе, так и в области эстетической мысли. В Германии в это время разгорается литературная борьба вокруг фигуры Арлекина,

который тогда был неизменным участником всех театральных представлений, даже самых серьезных. Готшед и другие классицисты требовали изгнания Арлекина с «серьезной и благопристойной» сцены, что им и удалось на время. В этой борьбе на стороне Арлекина принял участие и Лессинг. За узким вопросом об Арлекине стояла более широкая и принципиальная проблема допустимости в искусстве явлений, не отвечавших требованиям эстетики прекрасного и возвышенного, то есть допустимости гротеска. Этой проблеме и была посвящена вышедшая в 1761 году небольшая работа Юстуса Мёзера «Арлекин, или Защита гротескно-комического» (M ö s e r Justus. Harlekin oder die Verteidigung des Groteck-Komischen). Защита гротеска вложена здесь в уста самого Арлекина. В работе Мёзера подчеркивается, что Арлекин — это частица особого мира (или мирка), куда входят и Коломбина, и Капитан, и Доктор, и др., то есть мира комедии дель арте. Мир этот обладает целостностью, особой эстетической закономерностью и своим особым критерием совершенства, не подчиняющимся классицистской эстетике прекрасного и возвышенного. Но одновременно Мёзер противопоставляет этот мир и «низкой» балаганной комике и этим сужает понятие гротеска. Далее Мёзер раскрывает некоторые особенности гротескного мира: он называет его «химерическим», то есть сочетающим чужеродные элементы, отмечает нарушение естественных пропорций (гиперболичность), наличие карикатурного и пародийного элемента. Наконец, Мёзер подчеркивает смеховое начало гротеска, причем он выводит смех из потребности человеческой души в радости и веселье. Такова первая, пока еще довольно узкая апология гротеска.

В 1788 году немецкий ученый Флёгель, автор четырехтомной истории комической литературы и книги «История придворных шутов», выпустил свою «Историю гротескной комики»[1]. Флёгель не определяет и не ограничивает понятия гротеска ни с исторической, ни с систематической точки зрения. Он относит к гротеску все то, что резко отклоняется от обычных эстетических

[1] Книга Флёгеля в несколько переработанном и расширенном виде была переиздана в 1862 г. E b e l i n g F. W. Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen. Leipzig, 1862. В этой обработке Эбелинга она выдержала пять изданий. В последующем все ссылки на эту книгу мы делаем по первому изданию Эбелинга. В 1914 г. вышло новое издание Флёгеля в обработке Макса Брауера (Max Brauer).

норм и в чем резко подчеркнут и преувеличен материально-телесный момент. Но в большей своей части книга Флёгеля посвящена именно явлениям средневекового гротеска. Он рассматривает средневековые народно-праздничные формы («праздник дураков», «праздник осла», народно-площадные элементы праздника тела господня, карнавалы и др.), шутовские литературные общества позднего средневековья («Королевство Базош», «Беззаботные ребята» и др.), соти, фарсы, масленичные игры, некоторые формы народно-площадной комики и т. п. В общем, объем гротеска у Флёгеля все же несколько сужен: чисто литературные явления гротескного реализма он вовсе не рассматривает (например, средневековую латинскую пародию). Отсутствие историко-систематической точки зрения определило некоторую случайность в подборе материала. Понимание смысла самих явлений поверхностное,— в сущности, никакого понимания и вовсе нет: он собирает их просто как курьезы. Но, несмотря на это, книга Флёгеля по своему материалу сохраняет свое значение и до настоящего времени.

И Мёзер и Флёгель знают только гротескную комику, то есть только гротеск, организованный смеховым началом, причем это смеховое начало мыслится ими как веселое, радостное. Таким был и материал этих исследователей: комедия дель арте для Мёзера и средневековый гротеск для Флёгеля.

* * *

Но как раз в эпоху появления работ Мёзера и Флёгеля, обращенных как бы назад к пройденным этапам развития гротеска, сам гротеск вступил в новую фазу своего становления. В предромантизме и в раннем романтизме происходит возрождение гротеска, но с коренным переосмыслением его. Гротеск становится формой для выражения субъективного, индивидуального мироощущения, очень далекой от народно-карнавального мироощущения прошлых веков (хотя кое-какие элементы этого последнего и остаются в нем). Первым и очень значительным выражением нового субъективного гротеска является «Тристрам Шенди» Стерна (своеобразный перевод раблезианского и сервантесовского мироощущения на субъективный язык новой эпохи). Иная разно-

видность нового гротеска — готический или черный роман. В Германии субъективный гротеск получил, может быть, наиболее сильное и оригинальное развитие. Это — драматургия «бури и натиска» и ранний романтизм (Ленц, Клингер, молодой Тик), романы Гиппеля и Жан-Поля и, наконец, творчество Гофмана, оказавшего огромное влияние на развитие нового гротеска в последующей мировой литературе. Теоретиками нового гротеска стали Фр. Шлегель и Жан-Поль.

Романтический гротеск — очень значительное и влиятельное явление мировой литературы. В известной мере он был реакцией на те элементы классицизма и Просвещения, которые порождали ограниченность и одностороннюю серьезность этих течений: на узкий рассудочный рационализм, на государственную и формально-логическую авторитарность, на стремление к готовости, завершенности и однозначности, на дидактизм и утилитаризм просветителей, на наивный или казенный оптимизм и т. п. Отвергая все это, романтический гротеск опирался прежде всего на традиции эпохи Возрождения, особенно на Шекспира и Сервантеса, которые в это время были заново открыты и в свете которых интерпретировался и средневековый гротеск. Существенное влияние на романтический гротеск оказал Стерн, который в известном смысле может даже считаться его основоположником.

Что касается до непосредственного влияния живых (но уже очень обедненных) народно-зрелищных карнавальных форм, то оно, по-видимому, не было значительным. Преобладали чисто литературные традиции. Следует, однако, отметить довольно существенное влияние народного театра (особенно кукольного) и некоторых видов балаганной комики.

В отличие от средневекового и ренессансного гротеска, непосредственно связанного с народной культурой и носившего площадной и всенародный характер, романтический гротеск становится к а м е р н ы м: это как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым сознанием этой своей отъединенности. Карнавальное мироощущение как бы переводится на язык субъективно идеалистической философской мысли и перестает быть тем конкретно переживаемым (можно даже сказать — т е л е с н о переживаемым) ощущением единства и неисчерпаемости бытия, каким оно было в средневековом и ренессансном гротеске.

Наиболее существенному преобразованию в романтическом гротеске подверглось смеховое начало. Смех, разумеется, остался: ведь в условиях монолитной серьезности никакой — даже самый робкий — гротеск невозможен. Но смех в романтическом гротеске редуцировался и принял форму юмора, иронии, сарказма. Он перестает быть радостным и ликующим смехом. Положительный *возрождающий* момент смехового начала ослаблен до минимума.

Очень характерное рассуждение о смехе есть в одном из замечательнейших произведений романтического гротеска — в «Ночных дозорах» Бонавентуры (псевдоним неизвестного автора, может быть, Веделя)[1]. Это — рассказы и размышления ночного сторожа. В одном месте рассказчик так характеризует значение смеха: «Есть ли на свете еще более сильное средство противостоять всем издевательствам мира и судьбы, чем смех! Перед этой сатирической маской испытывает ужас сильнейший враг, и само несчастье отступает передо мною, если я осмеливаюсь его осмеять! Да и чего, черт побери, кроме осмеяния, заслуживает эта земля вместе со своим чувствительным спутником — месяцем!»

Здесь декларируется миросозерцательный и универсальный характер смеха — обязательный признак всякого гротеска — и прославляется его *освобождающая* сила, но нет и намека на *возрождающую* силу смеха, и потому он утрачивает свой веселый и радостный тон.

Автор (устами своего рассказчика — ночного сторожа) дает этому и своеобразное объяснение в форме мифа о происхождении смеха. Смех был послан на землю самим дьяволом. Но он — смех — явился к людям под маской *радости*, и люди охотно его приняли. И вот тогда смех сбросил свою веселую маску и стал глядеть на мир и на людей как злобная сатира.

Перерождение организующего гротеск смехового начала, утрата им своей возрождающей силы приводит к ряду других существенных отличий романтического гротеска от гротеска средневекового и ренессансного. Наиболее ярко эти отличия проявляются в отношении к *страшному*. Мир романтического гротеска — это

[1] «Nachtwachen», 1804 (см. изд. R. Steinert'a «Nachtwachen des Bonaventure». Leipzig, 1917).

в той или иной степени страшный и чуждый человеку мир. Все привычное, обычное, обыденное, обжитое, общепризнанное оказывается вдруг бессмысленным, сомнительным, чуждым и враждебным человеку. Свой мир вдруг превращается в чужой мир. В обычном и нестрашном вдруг раскрывается страшное. Такова тенденция романтического гротеска (в наиболее крайних и резких его формах). Примирение с миром, если оно происходит, совершается в субъективно-лирическом или даже в мистическом плане. Между тем средневековый и ренессансный гротеск, связанный с народной смеховой культурой, знает страшное только в форме смешных страшилищ, то есть только уже побежденное смехом страшное. Оно всегда оборачивается здесь смешным и веселым. Гротеск, связанный с народной культурой, приближает мир к человеку и отелеснивает его, ородняет его через тело и телесную жизнь (в отличие от отвлеченно-духовного романтического освоения). В романтическом же гротеске образы материально-телесной жизни — еда, питье, испражнения, совокупление, роды — почти вовсе утрачивают свое возрождающее значение и превращаются в «низкий быт».

Образы романтического гротеска бывают выражением страха перед миром и стремятся внушить этот страх читателям («пугают»). Гротескные образы народной культуры абсолютно бесстрашны и всех приобщают своему бесстрашию. Это бесстрашие характерно и для величайших произведений литературы Возрождения. Но вершиной в этом отношении является роман Рабле: здесь страх уничтожен в самом зародыше и все обернулось весельем. Это самое бесстрашное произведение мировой литературы.

С ослаблением возрождающего момента в смехе связаны и другие особенности романтического гротеска. Мотив безумия, например, очень характерен для всякого гротеска, потому что он позволяет взглянуть на мир другими глазами, незамутненными «нормальными», то есть общепринятыми, представлениями и оценками. Но в народном гротеске безумие — веселая пародия на официальный ум, на одностороннюю серьезность официальной «правды». Это — праздничное безумие. В романтическом же гротеске безумие приобретает мрачный трагический оттенок индивидуальной отъединенности.

Еще более важен мотив м а с к и. Это — сложнейший и многозначнейший мотив народной культуры. Маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием, с прозвищем (вместо имени); в маске воплощено игровое начало жизни, в основе ее лежит совсем особое взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм. Исчерпать многосложную и многозначную символику маски, конечно, невозможно. Нужно отметить, что такие явления, как пародия, карикатура, гримаса, кривляния, ужимки и т. п., являются по своему существу дериватами маски. В маске очень ярко раскрывается самая сущность гротеска[1].

В романтическом гротеске маска, оторванная от единства народно-карнавального мироощущения, обедняется и получает ряд новых значений, чуждых ее изначальной природе: маска что-то скрывает, утаивает, обманывает и т. п. Подобные значения, конечно, совершенно невозможны, когда маска функционирует в органическом целом народной культуры. В романтизме маска почти полностью утрачивает свой возрождающий и обновляющий момент и приобретает мрачный оттенок. За маской часто оказывается страшная пустота, «Ничто» (этот мотив очень сильно разработан в «Ночных дозорах» Бонавентуры). Между тем в народном гротеске за маской всегда неисчерпаемость и многоликость жизни.

Но и в романтическом гротеске маска сохраняет что-то от своей народно-карнавальной природы; эта природа неистребима в ней. Ведь даже и в условиях обычной современной жизни маска всегда окутана какой-то особой атмосферой, воспринимается как частица какого-то иного мира. Маска никогда не может стать просто вещью среди других вещей.

В романтическом гротеске большую роль играет мотив марионетки, куклы. Мотив этот не чужд, конечно, и народному гротеску. Но для романтизма в этом мотиве

[1] Мы говорим здесь о маске и ее значениях уже в условиях народно-праздничной культуры античности и средневековья и не касаемся ее более древних культовых значений.

на первый план выдвигается представление о ч у ж д о й нечеловеческой силе, управляющей людьми и превращающей их в марионетки, представление, совершенно не свойственное народной смеховой культуре. Только для романтизма характерен и своеобразный гротескный мотив т р а г е д и и к у к л ы.

Резко проявляется отличие романтического от народного гротеска и в трактовке образа черта. В дьяблериях средневековых мистерий, в смеховых загробных видениях, в пародийных легендах, в фаблио и пр. черт — это веселый амбивалентный носитель неофициальных точек зрения, святости наизнанку, представитель материально-телесного низа и т. п. В нем нет ничего страшного и чуждого (у Рабле в загробном видении Эпистемона «черти — славные ребята и отличные собутыльники»). Иногда черти и самый ад только «смешные страшилища». В романтическом же гротеске черт приобретает характер чего-то страшного, меланхолического, трагического. Инфернальный смех становится мрачным злорадным смехом.

Нужно отметить, что амбивалентность в романтическом гротеске обычно превращается в резкий статический контраст или в застывшую антитезу. Так, у рассказчика в «Ночных дозорах» (ночного сторожа) отец — черт, а мать — канонизированная святая; сам он имеет обыкновение смеяться в храмах и плакать в домах веселья (т. е. в притонах). Так древнее всенародное ритуальное осмеяние божества и средневековый смех в храме во время праздника дураков превращается на рубеже XIX века в эксцентрический смех в церкви одинокого чудака.

Отметим наконец еще одну особенность романтического гротеска: это по преимуществу ночной гротеск («Ночные дозоры» Бонавентуры, «Ночные рассказы» Гофмана), для него вообще характерен мрак, но не свет. Для народного гротеска, напротив, характерен свет: это — весенний и утренний, рассветный гротеск[1].

Таков романтический гротеск на германской почве. Романский вариант романтического гротеска мы рассмотрим ниже. Здесь же остановимся немного на романтической теории гротеска.

---

[1] Точнее: народный гротеск отражает самый момент с м е н ы мрака светом, ночи утром, зимы весной.

Фридрих Шлегель в своем «Разговоре о поэзии» (Schlegel Friedrich, Gespräch über die Poesie, 1800) касается гротеска, хотя и без четкого терминологического обозначения его (обычно он называет его арабеской). Фр. Шлегель считает гротеск («арабеску») «древнейшей формой человеческой фантазии» и «природной формой поэзии». Он находит гротеск у Шекспира и Сервантеса, у Стерна и Жан-Поля. Сущность гротеска он видит в причудливом смешении чужеродных элементов действительности, в разрушении обычного порядка и строя мира, в свободной фантастичности образов и в «смене энтузиазма и иронии».

Резче раскрывает черты именно романтического гротеска Жан-Поль в своем «Введении в эстетику» («Vorschule der Ästhetik»). И он не употребляет здесь термина гротеск и рассматривает его как «уничтожающий юмор». Жан-Поль понимает гротеск («уничтожающий юмор») довольно широко, не только в пределах литературы и искусства: он относит сюда и праздник дураков, и праздник осла («ослиные мессы»), то есть смеховые обрядово-зрелищные формы средневековья. Из литературных явлений эпохи Возрождения он довольно часто привлекает и Рабле и Шекспира. Он говорит, в частности, об «осмеянии всего мира» («Welt-Verlachung») у Шекспира, имея в виду его «меланхолических» шутов и Гамлета.

Жан-Поль отлично понимает универсальный характер гротескного смеха. «Уничтожающий юмор» направлен не на отдельные отрицательные явления действительности, а на всю действительность, на весь конечный мир в его целом. Все конечное как таковое уничтожается юмором. Жан-Поль подчеркивает радикализм этого юмора: весь мир превращается им во что-то ч у ж о е, страшное и н е о п р а в д а н н о е, мы теряем почву под ногами, испытываем головокружение, ибо не видим вокруг себя ничего устойчивого. Такой же универсализм и радикализм разрушения всех моральных и социальных устоев Жан-Поль усматривает и в смеховых обрядово-зрелищных формах средневековья.

Жан-Поль не отрывает гротеск от смеха. Он понимает, что без смехового начала гротеск невозможен. Но его теоретическая концепция знает только редуцированный смех (юмор), лишенный положительной возрождающей и обновляющей силы, а потому безрадостный

и мрачный. Жан-Поль сам подчеркивает м е л а н х о л и ч е с к и й характер уничтожающего юмора и говорит, что величайшим юмористом был бы черт (конечно, в романтическом его понимании).

Хотя Жан-Поль и привлекает явления средневекового и ренессансного гротеска (в том числе даже Рабле), он дает, в сущности, только теорию романтического гротеска, сквозь призму которого он смотрит и на прошлые этапы развития гротеска, «романтизируя» их (главным образом в духе стернианской интерпретации Рабле и Сервантеса).

Положительный момент гротеска, его последнее слово, Жан-Поль (как и Фр. Шлегель) мыслит уже вне смехового начала как выход за пределы всего конечного, разрушенного юмором, в чисто духовную сферу[1].

Значительно позже (начиная с конца двадцатых годов XIX века) происходит возрождение гротескного типа образности и во французском романтизме.

Интересно и очень характерно для французского романтизма поставил проблему гротеска Виктор Гюго, сначала в своем предисловии к «Кромвелю», а затем в книге о Шекспире.

Гюго понимает гротескный тип образности очень широко. Он находит его в доклассической античности (Гидра, Гарпии, Циклопы и другие образы гротескной архаики), а затем относит к этому типу всю послеантичную литературу, начиная со средневековой. «Гротеск,— говорит Гюго,— повсюду: с одной стороны он создает бесформенное и ужасное, с другой — комическое и буффонное». Существенный аспект гротескного — безобразное. Эстетика гротеска — это в значительной мере эстетика безобразного. Но одновременно Гюго ослабляет самостоятельное значение гротеска, объявляя его контрастным средством для в о з в ы ш е н н о г о. Гротескное и возвышенное взаимно дополняют друг друга, их единство (достигнутое полнее всего у Шекспира) и дает подлинную красоту, недоступную чистой классике.

Наиболее интересные и конкретные анализы гротескной образности и, в частности, смехового и материально-

---

[1] У самого Жан-Поля как писателя много в высшей степени характерных для романтического гротеска образов, в особенности в его «снах» и «видениях» (см. изданное Р. Бенцем собрание произведений этого жанра: B e n z R., Jean Paul, Träume und Visionen, München, 1954). Здесь много ярких образцов ночного и могильного гротеска.

телесного начала Гюго дает в книге о Шекспире. Но на этом мы остановимся в дальнейшем, так как Гюго развивает здесь и свою концепцию творчества Рабле.

Интерес к гротеску и к прошлым этапам его развития разделяли и другие французские романтики, причем на французской почве гротеск воспринимался как национальная традиция. В 1853 году вышла книга (род сборника) Теофиля Готье под названием «Гротески» («Les grotesques»). Теофиль Готье собрал здесь представителей французского гротеска, понимая его довольно широко: мы найдем здесь и Вийона, и поэтов-либертинов XVII века (Теофиля де Вио, Сент-Амана), и Скаррона, и Сирано де Бержерака, и даже Скюдери.

Таков романтический этап в развитии гротеска и его теории. В заключение нужно подчеркнуть два положительных момента: во-первых, романтики искали народные корни гротеска и, во-вторых, они никогда не приписывали гротеску чисто сатирических функций.

Наш анализ романтического гротеска, конечно, очень далек от полноты. Кроме того, он носит несколько односторонний и даже почти полемический характер. Объясняется это тем, что нам важны были здесь только отличия романтического гротеска от гротескной образности народной культуры средневековья и Ренессанса. Но у романтизма было свое положительное открытие огромного значения — открытие внутреннего, субъективного человека с его глубиной, сложностью и неисчерпаемостью.

Эта *внутренняя бесконечность* индивидуальной личности была чужда средневековому и ренессансному гротеску, но открытие ее романтиками стало возможным только благодаря применению ими гротескного метода с его освобождающей от всякого догматизма, завершенности и ограниченности силой. В замкнутом, готовом, устойчивом мире с четкими и незыблемыми границами между всеми явлениями и ценностями внутренняя бесконечность не могла бы быть открыта. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить рационализированные и исчерпывающие анализы внутренних переживаний у классицистов с образами внутренней жизни у Стерна и у романтиков. Здесь явственно обнаруживается художественно-эвристическая сила гротескного

метода. Но все это уже выходит за пределы нашей работы.

Несколько слов о понимании гротеска в эстетиках Гегеля и Ф.-Т. Фишера.

Говоря о гротеске, Гегель, в сущности, имеет в виду только гротескную архаику, которую он определяет как выражение доклассического и дофилософского состояния духа. Основываясь главным образом на индийской архаике, Гегель характеризует гротеск тремя чертами: смешением разнородных областей природы, безмерностью в преувеличениях и умножением отдельных органов (многорукие, многоногие образы индийских богов). Организующей роли смехового начала в гротеске Гегель вовсе не знает и рассматривает гротеск вне всякой связи с комическим.

Ф.-Т. Фишер в вопросе о гротеске отступает от Гегеля. Сущность и движущая сила гротеска, по Фишеру,— смешное, комическое. «Гротеск — это комическое в форме чудесного, это — «мифологическая комика». Эти определения Фишера не лишены известной глубины.

Нужно сказать, что в дальнейшем развитии философской эстетики вплоть до наших дней гротеск так и не получил должного понимания и оценки: для него не оказалось места в системе эстетики.

После романтизма, со второй половины XIX века, интерес к гротеску резко ослабевает как в самой литературе, так и в литературоведческой мысли. Гротеск, поскольку о нем упоминают, либо относят к формам низкой вульгарной комики, либо понимают как особую форму сатиры, направленной на отдельные, чисто отрицательные явления. При таком подходе исчезает бесследно вся глубина и весь универсализм гротескных образов.

В 1894 году вышел в свет самый обширный труд, посвященный гротеску,— книга немецкого ученого Шнееганса «История гротескной сатиры» (S c h n e e g a n s. Geschichte der grotesken Satyre). Книга эта в значительной своей части посвящена творчеству Рабле, которого Шнееганс считает величайшим представителем гротескной сатиры, но в ней дается и краткий очерк некоторых явлений средневекового гротеска. Шнееганс — наиболее последовательный представитель чисто сатирического понимания гротеска. Гротеск для него всегда и только чисто отрицательная сатира, это «п р е у-

величение недолжного», отрицаемого, притом такое преувеличение, которое выходит за пределы вероятного, становится фантастическим. Именно путем таких чрезмерных преувеличений недолжного ему наносится моральный и социальный удар. Такова сущность концепции Шнееганса.

Шнееганс совершенно не понимает положительного гиперболизма материально-телесного начала в средневековом гротеске и у Рабле. Не понимает он и положительной возрождающей и обновляющей силы гротескного смеха. Он знает только чисто отрицательный, риторический, несмеющийся смех сатиры XIX века и в духе его истолковывает явление средневекового и ренессансного смеха. Это крайнее выражение искажающей модернизации смеха в литературоведении. Не понимает Шнееганс и универсализма гротескных образов. Но концепция Шнееганса очень типична для всего литературоведения второй половины XIX и первых десятилетий XX века. Даже и в наши дни чисто сатирическое понимание гротеска и, в частности, творчества Рабле в духе Шнееганса еще далеко не изжито.

Как мы уже сказали, Шнееганс развивает свою концепцию главным образом на анализах творчества Рабле. Поэтому в дальнейшем нам еще придется остановиться на его книге.

* * *

В XX веке происходит новое и мощное возрождение гротеска, хотя слово «возрождение» и не вполне применимо к некоторым формам новейшего гротеска.

Картина развития новейшего гротеска довольно сложна и противоречива. Но, в общем, можно выделить две линии этого развития. Первая линия — модернистский гротеск (Альфред Жарри, сюрреалисты, экспрессионисты и др.). Этот гротеск связан (в разной степени) с традициями романтического гротеска, в настоящее время он развивается под влиянием различных течений экзистенциализма. Вторая линия — реалистический гротеск (Томас Манн, Бертольт Брехт, Пабло Неруда и др.), он связан с традициями гротескного реализма и народной культуры, а иногда отражает и непосредственное влияние карнавальных форм (Пабло Неруда).

Характеристика особенностей новейшего гротеска вовсе не входит в наши задачи. Мы остановимся лишь на новейшей теории гротеска, связанной с первой, модернистской линией его развития. Мы имеем в виду книгу выдающегося немецкого литературоведа Вольфганга Кайзера «Гротескное в живописи и в литературе» (Kayser Wolfgang. Das Groteske in Malerei und Dichtung, 1957)[1].

Книга Кайзера, в сущности, первая и — пока — единственная серьезная работа по теории гротеска. В ней много ценных наблюдений и тонких анализов. Но с общей концепцией Кайзера никак нельзя согласиться.

По своему замыслу книга Кайзера должна дать общую теорию гротескного, раскрыть самую сущность этого явления. На деле же она дает только теорию (и краткую историю) романтического и модернистского гротеска, а строго говоря — только модернистского, так как романтический гротеск Кайзер видит сквозь призму модернистского гротеска и потому понимает и оценивает его несколько искаженно. К тысячелетиям развития доромантического гротеска — к гротескной архаике, к античному гротеску (например, к сатировой драме или к древнеаттической комедии), к средневековому и ренессансному гротеску, связанному с народной смеховой культурой,— теория Кайзера абсолютно не приложима. В своей книге Кайзер и не касается всех этих явлений (он только называет некоторые из них). Все свои выводы и обобщения он строит на анализах романтического и модернистского гротеска, причем, как мы уже сказали, именно этот последний определяет концепцию Кайзера. Поэтому подлинная природа гротеска, неотрывная от единого мира народной смеховой культуры и карнавального мироощущения, осталась непонятой. В романтическом гротеске эта природа ослаблена, обеднена и в значительной степени переосмыслена. Однако и в нем все основные мотивы, имеющие явно карнавальное происхождение, сохраняют в себе какую-то память о том могучем целом, частицами которого они когда-то были. И эта память пробуждается в лучших произведениях романтического гротеска (особенно сильно, но по-разному,

[1] Книга В. Кайзера была переиздана (посмертно) в 1960—1961 гг. в серии «Rowohlts deutsche Enzyklopädie». В дальнейшем страницы книги будут нами указываться по этому изданию.

у Стерна и Гофмана). Эти произведения сильнее и глубже — и радостней — того субъективно-философского мировоззрения, которое в них выражается. Но Кайзер этой жанровой памяти не знает и не ищет в них. Модернистский гротеск, задающий тон его концепции, эту память почти полностью утратил и почти до предела формализовал карнавальное наследие гротескных мотивов и символов.

Каковы, же, по Кайзеру, основные особенности гротескной образности?

В определениях Кайзера прежде всего поражает тот общий мрачный и страшный, пугающий тон гротескного мира, который исследователь в нем только и улавливает. На самом же деле такой тон абсолютно чужд всему развитию гротеска до романтизма. Мы уже говорили, что средневековый и ренессансный гротеск, проникнутый карнавальным мироощущением, освобождает мир от всего страшного и пугающего, делает его предельно нестрашным и потому предельно веселым и светлым. Все, что в обычном мире было страшным и пугающим, в карнавальном мире превращается в веселые «смешные страшилища». Страх — это крайнее выражение односторонней и глупой серьезности, побеждаемой смехом (мы встретимся с великолепной разработкой этого мотива у Рабле, в частности, с «темой Мальбрука»). Только в предельно нестрашном мире возможна и та предельная свобода, которая свойственна гротеску.

Для Кайзера же главное в гротескном мире — «нечто враждебное, чуждое и нечеловеческое» («das Unheimliche, das Verfremdete und Unmenschliche», с. 81). Особенно подчеркивает Кайзер момент чуждости: «Гротескное — это мир, ставший чужим» («das Groteske ist die entfremdete Welt», с. 136). Кайзер поясняет это определение, сопоставляя гротеск с миром сказки. Ведь и мир сказки, если смотреть на него со стороны, тоже можно определить как чуждый и необычный, но это не мир, *ставший* чужим. В гротеске же то, что было для нас своим, родным и близким, внезапно становится чужим и враждебным. Именно *наш* мир превращается вдруг в *чужой*.

Это определение Кайзера приложимо лишь к некоторым явлениям модернистского гротеска, но оно становится не вполне адекватным в применении к романтическому гротеску и уже вовсе не приложимо к предшествующим этапам его развития.

На самом же деле гротеск — в том числе и романтический — раскрывает возможность совсем другого мира, другого миропорядка, другого строя жизни. Он выводит за пределы кажущейся (ложной) единственности, непререкаемости и незыблемости существующего мира. Гротеск, порожденный народной смеховой культурой, в сущности, всегда — в той или иной форме, теми или иными средствами — разыгрывает возврат на землю сатурнова золотого века, живую возможность его возврата. И романтический гротеск это делает (иначе он перестал бы быть гротеском), но в свойственных ему субъективных формах. Существующий мир оказывается вдруг чужим (если пользоваться терминологией Кайзера) именно потому, что раскрывается возможность подлинно родного мира, мира золотого века, карнавальной правды. Человек возвращается к себе самому. Существующий мир разрушается, чтобы возродиться и обновиться. Мир, умирая, рожает. Относительность всего существующего в гротеске всегда веселая, и он всегда проникнут радостью смен, пусть эти веселье и радость редуцированы до минимума (как в романтизме).

Нужно еще раз подчеркнуть, что утопический момент («золотой век») в доромантическом гротеске раскрывается не для отвлеченной мысли и не для внутреннего переживания, а разыгрывается и переживается всем человеком, цельным человеком, и мыслью, и чувством, и телом. Эта телесная причастность возможному другому миру, телесная понятность его имеет огромное значение для гротеска.

В концепции же Кайзера вовсе нет места для материально-телесного начала с его неисчерпаемостью и вечной обновляемостью. Нет в его концепции ни времени, ни смен, ни кризисов, то есть нет всего того, что совершается с солнцем, с землею, с человеком, с человеческим обществом и чем как раз и живет подлинный гротеск.

Очень характерно для модернистского гротеска и такое определение его у Кайзера: «Гротескное — есть форма выражения для «ОНО»» (с. 137).

Кайзер понимает «оно» не столько во фрейдистском, сколько в экзистенциалистском духе: «оно» — это чуждая, нечеловеческая сила, управляющая миром, людьми, их жизнью и их поступками. Многие из основных мотивов гротеска Кайзер сводит к ощущению этой

чуждой силы, например, мотив марионеток. К нему же он сводит и мотив безумия. В сумасшедшем, по Кайзеру, мы всегда ощущаем что-то чужое, точно какой-то нечеловеческий дух проник в его душу. Мы уже говорили, что мотив безумия совсем по-другому используется гротеском: для того чтобы освободиться от ложной «правды мира сего», чтобы взглянуть на мир свободными от этой «правды» глазами.

Кайзер сам неоднократно говорит о характерной для гротеска свободе фантазии. Но как возможна такая свобода по отношению к миру, где господствует чуждая сила «оно»? В этом — непреодолимое противоречие концепции Кайзера.

На самом же деле гротеск освобождает от всех тех форм нечеловеческой необходимости, которые пронизывают господствующие представления о мире. Гротеск развенчивает эту необходимость как относительную и ограниченную. Необходимость в любой господствующей в данную эпоху картине мира всегда выступает как что-то монолитно серьезное, безусловное и непререкаемое. Но исторически представления о необходимости всегда относительны и изменчивы. Смеховое начало и карнавальное мироощущение, лежащие в основе гротеска, разрушают ограниченную серьезность и всякие претензии на вневременную значимость и безусловность представлений о необходимости и освобождают человеческое сознание, мысль и воображение для новых возможностей. Вот почему большим переворотам даже в области науки всегда предшествует, подготовляя их, известная карнавализация сознания.

В гротескном мире всякое «оно» развенчивается и превращается в «смешное страшилище»; вступая в этот мир — даже и в мир романтического гротеска,— мы всегда ощущаем какую-то особую веселую вольность мысли и воображения.

Остановимся еще на двух моментах концепции Кайзера.

Подводя итоги своим анализам, Кайзер утверждает, что «в гротескном речь идет не о страхе смерти, а о страхе жизни».

В этом утверждении, выдержанном в духе экзистенциализма, содержится прежде всего противопоставление жизни и смерти. Такое противопоставление совершенно чуждо образной системе гротеска. Смерть в этой системе вовсе не является отрицанием жизни в ее гротескном

понимании как жизни большого всенародного тела. Смерть здесь входит в целое жизни как ее необходимый момент, как условие ее постоянного обновления и омоложения. Смерть здесь всегда соотнесена с рождением, могила — с рождающим лоном земли. Рождение — смерть, смерть — рождение — определяющие (конститутивные) моменты самой жизни, как в знаменитых словах Духа Земли в «Фаусте» Гете[1]. Смерть включена в жизнь и наряду с рождением определяет ее вечное движение. Даже борьбу жизни со смертью в индивидуальном теле гротескное образное мышление понимает как борьбу упорствующей старой жизни с рождающейся (имеющей родиться) новой, как кризис смены.

Леонардо да Винчи говорил: когда человек с радостным нетерпением ожидает нового дня, новой весны, нового года, то и не подозревает при этом, что тем самым он, в сущности, жаждет собственной смерти. Хотя этот афоризм Леонардо да Винчи по форме выражения и не является гротескным, но в основе его лежит карнавальное мироощущение.

Итак, в системе гротескной образности смерть и обновление неотделимы друг от друга в целом жизни, и это целое менее всего способно вызвать страх.

Нужно сказать, что и образ смерти в средневековом и ренессансном гротеске (в том числе и в изобразительном, например, в «Плясках смерти» Гольбейна или у Дюрера) всегда включает в себя элемент смешного. Это всегда — в большей или меньшей степени — смешное страшилище. В последующие века и особенно в XIX веке почти вовсе разучились слышать смеховое начало в таких образах и воспринимали их в односторонне серь-

---

[1] Вот эти строки:
«Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben».

Здесь нет противопоставления жизни и смерти, а есть сопоставление рождения и могилы, одинаково связанных с рождающим и поглощающим лоном земли и тела и одинаково входящих как необходимые моменты в живое целое вечно сменяющейся и обновляющейся жизни. Все это — очень характерно и для мироощущения Гете. Мир, где противопоставлены жизнь и смерть, и мир, где сопоставлены рождение и могила, — это два совершенно разных мира. Последний из них — мир народной культуры и отчасти мир Гете.

езном плане, где они становились плоскими и искажались. Буржуазный XIX век относился с уважением только к чисто сатирическому смеху, который был, в сущности, несмеющимся риторическим смехом, серьезным и поучительным (недаром его приравнивали к бичу или розгам). Кроме него, допускался еще чисто развлекательный смех, бездумный и безобидный. Все же серьезное должно было быть серьезным, то есть прямолинейным и плоским по своему тону.

Тема смерти как обновления, сочетание смерти с рождением, образы веселых смертей играют существенную роль в образной системе романа Рабле и в последующих частях нашей работы будут подвергнуты конкретному анализу.

Последний момент в концепции Кайзера, на котором мы остановимся, это его трактовка гротескного смеха. Вот его формулировка: «Смешанный с горечью смех при переходе в гротескное принимает черты издевательского, цинического и, наконец, сатанинского смеха».

Мы видим, что Кайзер понимает гротескный смех совершенно в духе рассуждений «ночного сторожа» у Бонавентуры и теории «уничтожающего юмора» у Жан-Поля, то есть в духе романтического гротеска. Веселый, освобождающий и возрождающий, то есть именно творческий, момент смеха отсутствует. Впрочем, Кайзер понимает всю сложность проблемы смеха в гротеске и отказывается от ее однозначного решения (указ. соч., см. с. 139).

Такова книга Кайзера. Как мы уже говорили, гротеск является преобладающей формой различных направлений современного модернизма. Теоретическим обоснованием этого модернистского гротеска и служит, по своему существу, концепция Кайзера. С известными оговорками она еще может осветить некоторые стороны романтического гротеска. Но распространять ее на другие эпохи развития гротескной образности нам кажется совершенно недопустимым.

Проблема гротеска и его эстетической сущности может быть правильно поставлена и разрешена только на материале народной культуры средневековья и литературы Возрождения, причем освещающее значение Рабле здесь особенно велико. Понять подлинную глубину, многозначность и силу отдельных гротескных мотивов

можно только в единстве народной культуры и карнавального мироощущения; взятые же в отрыве от него, они становятся однозначными, плоскими и обедненными.

* * *

Оправданность применения термина «гротескный» к особому типу образности народной культуры средневековья и связанной с нею литературы Возрождения не может вызвать никаких сомнений. Но в какой мере оправдан наш термин «гротескный р е а л и з м»?

На этот вопрос мы здесь, во введении, можем дать лишь предварительный ответ.

Те особенности, которые так резко отличают средневековый и ренессансный гротеск от романтического и модернистского гротеска,— и прежде всего стихийно материалистическое и стихийно диалектическое понимание бытия,— адекватнее всего могут быть определены как р е а л и с т и ч е с к и е. Наши дальнейшие конкретные анализы гротескных образов подтвердят это положение.

Ренессансная гротескная образность, непосредственно связанная с народной карнавальной культурой — у Рабле, Сервантеса, Шекспира,— оказала определяющее влияние на всю большую реалистическую литературу последующих веков. Реализм большого стиля (реализм Стендаля, Бальзака, Гюго, Диккенса и др.) всегда был связан (прямо или косвенно) с ренессансной традицией, а разрыв с ней неизбежно приводил к измельчанию реализма и к перерождению его в натуралистический эмпиризм.

Уже в XVII веке некоторые формы гротеска начинают вырождаться в статическую «характерность» и узкий жанризм. Это вырождение связано со специфической ограниченностью буржуазного мировоззрения. Подлинный гротеск менее всего статичен: он именно стремится захватить в своих образах само становление, рост, вечную незавершенность, неготовость бытия; поэтому он дает в своих образах оба полюса становления, одновременно — уходящее и новое, умирающее и рождающееся; он показывает в одном теле два тела, почкование и деление живой клетки жизни. Здесь, на высотах гротескного и фольклорного реализма, как и при смерти одноклеточных организмов, никогда не остается трупа

(смерть одноклеточного организма совпадает с его размножением, то есть с распадением на две клетки, два организма, без всяких «смертных отходов»), здесь старость беременна, смерть чревата, все ограниченно-характерное, застывшее, готовое сбрасывается в телесный низ для переплавки и нового рождения. В процессе же вырождения и распадения гротескного реализма отпадает положительный полюс, то есть второе молодое звено становления (оно заменяется моральной сентенцией и отвлеченным понятием): остается чистый труп, лишенная беременности, чистая, равная себе самой, отъединенная старость, оторванная от того растущего целого, где она была соединена со следующим молодым звеном в единой цепи развития и роста. Получается обломанный гротеск, фигура демона плодородия с обрезанным фаллом и вдавленным животом. Отсюда и рождаются все эти бесплодные образы «характерного», все эти «профессиональные» типы адвокатов, купцов, сводней, стариков и старух и т. п., все эти маски мельчающего и вырождающегося реализма. Были все эти типы и в гротескном реализме, но там из них не строилась картина всей жизни, там они были еще только отмирающей частью рождающей жизни. Дело в том, что новая концепция реализма иначе проводит границы между всеми телами и вещами. Она рассекает двутелые тела и отсекает сросшиеся с телом вещи гротескного и фольклорного реализма, она стремится завершить каждую индивидуальность вне связи с последним целым, для которого был уже утерян старый образ и еще не найден новый. Существенно изменилось и понимание времени.

Литература так называемого «бытового реализма» XVII века (Сорель, Скаррон, Фюретьер) наряду с подлинно карнавальными моментами уже наполнена такими образами остановленного гротеска, то есть гротеска, почти изъятого из большого времени, из потока становления и потому или застывшего в своей двойственности, или расколовшегося надвое. Некоторые ученые (например, Ренье) склонны толковать это как начало реализма, как первые его шаги. На самом деле все это только омертвевшие и иногда почти обессмысленные осколки могучего и глубокого гротескного реализма.

* * *

Мы уже говорили в начале нашего введения, что как отдельные явления народной смеховой культуры средневековья, так и особые жанры гротескного реализма изучены достаточно полно и основательно, но, конечно, с точки зрения тех историко-культурных и историко-литературных методов, которые господствовали в науке XIX и первых десятилетий XX века. Изучались, разумеется, не только литературные произведения, но и такие специфические явления, как «праздники дураков» (Ф. Буркело, Г. Древс, Виллетар и др.), «пасхальный смех» (И. Шмид, С. Райнах и др.), «священная пародия» (Ф. Новати, Е. Ильвонен, П. Леманн) и другие явления, лежащие, в сущности, за пределами искусства и литературы. Изучены, конечно, и различные проявления смеховой культуры античности (А. Дитерих, Рейх, Корнфорд и др.). Немало сделано и фольклористами по выяснению характера и генезиса отдельных мотивов и символов, входящих в состав народной смеховой культуры (достаточно назвать монументальный труд Фрезера — «Золотая ветвь»). В общем, научная литература, имеющая отношение к народной смеховой культуре, огромна[1]. В дальнейшем, по ходу нашей работы, мы будем ссылаться на соответствующие специальные труды.

Но вся эта огромная литература, за редкими исключениями, лишена теоретического пафоса. Она не стремится к сколько-нибудь широким и принципиальным теоретическим обобщениям. В результате почти необозримый, тщательно собранный и часто скрупулезно изученный материал остается необъединенным и неосмысленным. То, что мы называем единым миром народной смеховой культуры, выглядит здесь как какое-то скопище разрозненных курьезов, включить которое в «серьезную» историю европейской культуры и литературы, несмотря на его огромный объем, в сущности, не представляется возможным. Оно — это скопище

[1] Из советских работ большую ценность имеет книга О. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» (Гослитиздат, 1936). В книге собран огромный фольклорный материал, имеющий прямое отношение к народной смеховой культуре (преимущественно античной). Но истолковывается этот материал в основном в духе теорий дологического мышления, и проблема народной смеховой культуры в книге остается непоставленной.

курьезов и непристойностей — остается вне круга тех «серьезных» творческих проблем, которые решало европейское человечество. Вполне понятно, что при таком подходе и могучее влияние народной смеховой культуры на всю художественную литературу, на самое «образное мышление» человечества остается почти вовсе нераскрытым.

Мы коснемся здесь кратко только двух исследований, ставящих как раз и теоретические проблемы, притом такие, которые с двух разных сторон соприкасаются с нашей проблемой народной смеховой культуры.

В 1903 году вышел объемистый труд Г. Рейха «Мим. Опыт исторического исследования литературного развития» (см. сноску на с. 33).

Предмет исследования Рейха — это, в сущности, смеховая культура античности и средневековья. Он дает огромный, очень интересный и ценный материал. Он правильно раскрывает единство смеховой традиции, проходящей через античность и средневековье. Он понимает, наконец, исконную и существенную связь смеха с образами материально-телесного низа. Все это позволяет Рейху довольно близко подойти к правильной и продуктивной постановке проблемы народной смеховой культуры.

Но все же самой проблемы он так и не поставил. Этому, как нам кажется, помешали в основном две причины.

Во-первых, Рейх пытается всю историю смеховой культуры свести к истории мима, то есть одного смехового жанра, пусть и довольно характерного, особенно для поздней античности. Мим для Рейха оказывается центром и даже чуть ли не единственным носителем смеховой культуры. К влиянию античного мима Рейх сводит и все народно-праздничные формы, и смеховую литературу средневековья. В своих поисках влияния античного мима Рейх выходит даже за пределы европейской культуры. Все это приводит к неизбежным натяжкам и к игнорированию всего того, что не укладывается в прокрустово ложе мима. Нужно сказать, что Рейх все же иногда сам не выдерживает своей концепции: материал бьет через край и заставляет автора выходить за узкие рамки мима.

Во-вторых, Рейх несколько модернизирует и обедняет как смех, так и неразрывно с ним связанное материально-телесное начало. В концепции Рейха положи-

тельные моменты смехового начала — его освобождающая и возрождающая сила — звучат несколько приглушенно (хотя Рейх отлично знает античную философию смеха). Универсализм народного смеха и его миросозерцательный и утопический характер также не получили у Рейха должного понимания и оценки. Но особенно обедненным выглядит в его концепции материально-телесное начало: Рейх смотрит на него сквозь призму отвлеченного и дифференцирующего мышления нового времени и потому понимает его суженно, почти натуралистически.

Таковы два основных момента, ослабляющие, по нашему мнению, концепцию Рейха. Но все же Рейх много сделал для подготовки правильной постановки проблемы народной смеховой культуры. Очень жаль, что книга Рейха, богатая новым материалом, оригинальная и смелая по мысли, не оказала в свое время должного влияния.

В дальнейшем нам придется неоднократно ссылаться на работу Рейха.

Второе исследование, которого мы здесь коснемся, — небольшая по объему книга Конрада Бурдаха «Реформация, Ренессанс, Гуманизм» (B u r d a c h Konrad, Reformation, Renaissance, Humanismus, Berlin, 1918). Книга эта тоже несколько приближается к постановке проблемы народной культуры, но совсем по-другому, чем книга Рейха. В ней и речи нет о смехе и материально-телесном начале. Единственным героем ее является идея-образ «возрождения», «обновления», «реформации».

В своей книге Бурдах показывает, как эта идея-образ возрождения (в разных своих вариациях), зародившаяся первоначально в древнейшем мифологическом мышлении восточных и античных народов, продолжала жить и развиваться на протяжении всего средневековья. Сохранялась она и в церковном культе (в литургии, в обряде крещения и др.), но здесь она находилась в состоянии догматического окостенения. Со времени религиозного подъема XII века (Иоахим из Фиоре, Франциск из Ассизи, спиритуалы) эта образная идея оживает, проникает в более широкие круги народа, окрашивается чисто человеческими эмоциями, пробуждает поэтическое и художественное воображение, становится выражением нарастающей жажды возрождения и обновления в чисто земной, мирской сфере, то есть сфере

политической, социальной и художественной жизни (см. с. 55).

Бурдах прослеживает медленный и постепенный процесс секуляризации (обмирщения) идеи-образа возрождения у Данте, в идеях и деятельности Риенцо, у Петрарки, Боккаччо и др.

Бурдах правильно считает, что такое историческое явление, как Ренессанс, не могло возникнуть как результат чисто познавательных исканий и интеллектуальных усилий отдельных людей. Он так говорит об этом:

«Гуманизм и Ренессанс это не продукты познания (Produkte des Wissens). Они возникают не потому, что ученые обнаруживают утраченные памятники античной литературы и искусства и стремятся их снова вернуть к жизни. Гуманизм и Ренессанс родились из страстного и безграничного ожидания и стремления стареющей эпохи, душа которой, потрясенная в самой глубине своей, жаждала новой юности» (с. 138).

Бурдах, разумеется, совершенно прав, отказываясь выводить и объяснять Возрождение из ученых и книжных источников, из индивидуальных идеологических исканий, из «интеллектуальных усилий». Прав он и в том, что Ренессанс подготовлялся на протяжении всего средневековья (и особенно с XII века). Прав он, наконец, и в том, что слово «возрождение» вовсе не обозначало «возрождение наук и искусств античности», а за ним стояло огромное и многозначное смысловое образование, коренящееся в самых глубинах обрядово-зрелищного, образного и интеллектуально-идейного мышления человечества. Но К. Бурдах не увидел и не понял главной сферы бытия идеи-образа возрождения — народной смеховой культуры средневековья. Стремление к обновлению и новому рождению, «жажда новой юности» проникали собой карнавальное мироощущение и находили многообразное воплощение в конкретно-чувственных формах народной культуры (и в обрядово-зрелищных, и в словесных). В этом была вторая праздничная жизнь средневековья.

Многие из тех явлений, которые К. Бурдах рассматривает в своей книге как подготовлявшие Ренессанс, сами отражали влияние народной смеховой культуры и в меру этого влияния предвосхищали дух Ренессанса. Такими были, например, Иоахим из Фиоре и особенно Франциск Ассизский и созданное им движение. Сам Франциск недаром называл себя и своих сторонников

«скоморохами Господа» («ioculatores Domini»). Своеобразное мировоззрение Франциска с его «духовной веселостью» («laetitia spiritualis»), с благословением материально-телесного начала, со специфическими францисканскими снижениями и профанациями может быть названо (с некоторой утрировкой) к а р н а в а л и з о в а н н ы м католицизмом. Элементы карнавального мироощущения были довольно сильны и во всей деятельности Риенцо. Всем этим явлениям, подготовлявшим, по Бурдаху, Ренессанс, присуще освобождающее и обновляющее смеховое начало, хотя иногда и в предельно редуцированной форме. Но этого начала Бурдах совершенно не учитывает. Для него существует только серьезная тональность.

Таким образом, и Бурдах в своем стремлении правильнее понять отношение Ренессанса к средневековью также — своим путем — подготовляет постановку проблемы народной смеховой культуры средневековья.

* * *

Так ставится наша проблема. Но непосредственным предметом нашего исследования является не народная смеховая культура, а творчество Франсуа Рабле. Народная смеховая культура, в сущности, необозрима и, как мы видели, чрезвычайно разнородна в своих проявлениях. По отношению к ней наша задача чисто теоретическая — раскрыть единство и смысл этой культуры, ее общеидеологическую — миросозерцательную — и эстетическую сущность. Разрешить эту задачу лучше всего можно там, то есть на таком конкретном материале, где народная смеховая культура собрана, сконцентрирована и художественно осознана на своем высшем ренессансном этапе — именно в творчестве Рабле. Для проникновения в самую глубинную сущность народной смеховой культуры Рабле незаменим. В его творческом мире внутреннее единство всех разнородных элементов этой культуры раскрывается с исключительной ясностью. А ведь его произведение — это целая энциклопедия народной культуры.

Но, используя творчество Рабле для раскрытия сущности народной смеховой культуры, мы вовсе не превращаем его только в средство для достижения вне его лежащей цели. Напротив, мы глубоко убеждены, что только таким путем, то есть только в свете народной

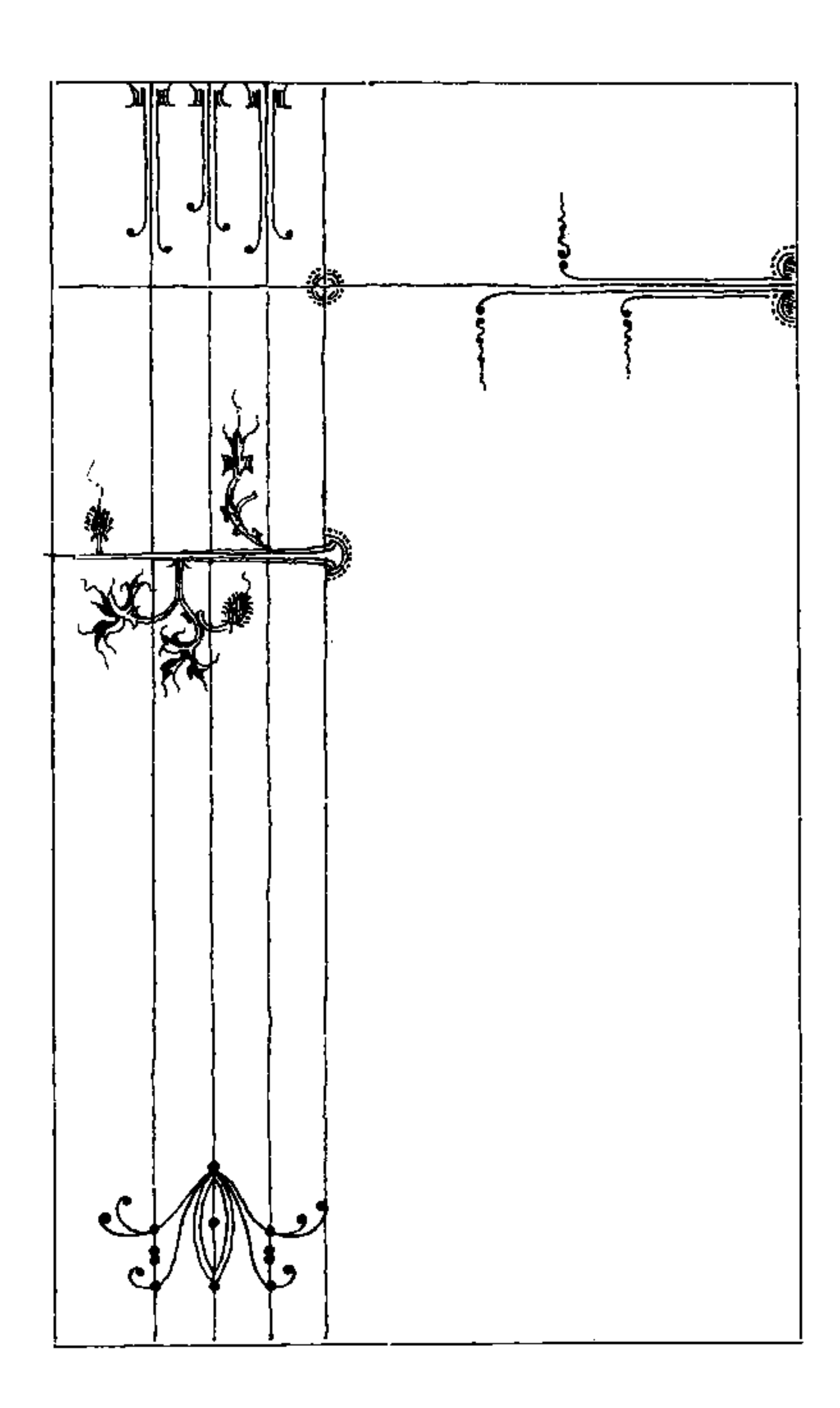
культуры, можно раскрыть подлинного Рабле, показать Рабле в Рабле. До сих пор его только модернизировали: его читали глазами нового времени (преимущественно глазами XIX века, к народной культуре наименее зоркими) и вычитывали из Рабле только то, что для него самого и его современников — и объективно — было наименее существенным. Исключительное обаяние Рабле (а это обаяние может почувствовать каждый) до сих пор остается необъясненным. Для этого прежде всего необходимо понять особый язык Рабле, то есть язык народной смеховой культуры.

* * *

На этом мы можем закончить наше введение. Но ко всем его основным темам и утверждениям, выраженным здесь в несколько абстрактной и иногда декларативной форме, мы еще вернемся в самой работе и дадим им полную конкретизацию как на материале произведения Рабле, так и на материале других явлений средневековья и античности, которые послужили для него прямыми или косвенными источниками.

Глава первая

Рабле в истории смеха



Написать историю смеха
было бы чрезвычайно интересно.
А. И. Герцен

етырехвековая история понимания, влияния и интерпретации Рабле весьма поучительна: она тесно переплетается с историей самого смеха, его функций и его понимания за тот же период.

Современники Рабле (да и почти весь XVI век), жившие в кругу тех же народных, литературных и общеидеологических традиций, в тех же условиях и событиях эпохи, как-то понимали нашего автора и сумели его оценить. О высокой оценке Рабле свидетельствуют как дошедшие до нас отзывы современников и ближайших потомков[1], так и частые переиздания его книг в XVI и первой трети XVII веков. При этом Рабле высоко

---

[1] Посмертная история Рабле, т. е. история его понимания, интерпретации и влияния на протяжении веков, с фактической стороны довольно хорошо изучена. Кроме длинного ряда ценных публикаций в «Revue des études rabelaisiennes» (с 1903 по 1913 г.) и в «Revue du seizième siècle» (с 1913 по 1932 г.), этой истории посвящены две специальные книги: B o u l a n g e r Jacques, Rabelais à tràvers les âges. Paris, le Divan, 1923. S a i n é a n Lazar, L'influence et la réputation de Rabelais (Interpretes, lecteurs et imitateurs). Paris, J. Gamber, 1930. Здесь собраны, конечно, и отзывы современников о Рабле.

ценили не только в кругах гуманистов, при дворе и в верхах городской буржуазии, но и в широких народных массах. Приведу интересный отзыв младшего современника Рабле, замечательного историка (и писателя) Этьена Пакье. В одном письме к Ронсару он пишет: «Среди нас нет никого, кто бы не знал, в какой степени ученый Рабле, мудро дурачась (en folastrant sagement) в своем «Гаргантюа» и «Пантагрюэле», стяжал любовь в народе (gaigna de grace parmy le peuple)»[1].

О том, что Рабле был понятен и близок современникам, ярче всего свидетельствуют многочисленные и глубокие следы его влияния и целый ряд подражаний ему. Почти все прозаики XVI века, писавшие после Рабле (точнее — после выхода в свет первых двух книг его романа) — Бонавентура Деперье, Ноэль дю Файль, Гийом Буше, Жак Таюро, Никола де Шольер и др.,— были в большей или меньшей степени раблезианцами. Не избегли его влияния и историки эпохи — Пакье, Брантом, Пьер д'Этуаль — и протестантские полемисты и памфлетисты — Пьер Вире, Анри Этьен и др. Литература XVI века была даже как бы завершена под знаком Рабле: в области политической сатиры ее завершает замечательная «Мениппова сатира о достоинствах испанского католикона...» (1594), направленная против Лиги, одна из лучших политических сатир мировой литературы[2], а в области художественной литературы — замечательное произведение «Способ добиться успеха в жизни» Бероальда де Вервиля[3] (1612). Эти два произведения, завершающие собою век, отмечены печатью существенного влияния Рабле; образы в них, несмотря на их разнородность, живут почти раблезианской гротескной жизнью.

Кроме названных нами больших писателей XVI века, сумевших претворить влияние Рабле и сохранить свою самостоятельность, мы находим многочисленнейших

---

[1] «Estienne Pasquier, Lettres», кн. II. Цитирую по Sainéan Lazar, L'influence et la réputation de Rabelais, p. 100.

[2] Сатира переиздана: Satyre Ménippée de la vertue du Catholikon d'Espagne..., Ed. Frank, Oppeln, 1884. Воспроизведение 1 изд. 1594 г.

[3] Вот его полное заглавие: Beroalde de Verville, Le moyen de parvenir, oeuvres contenants la raison de ce qui a été, est et sera. Комментированное издание с вариантами и словарем: Charles Royer, Paris, 1876, два томика.

мелких подражателей Рабле, не оставивших самостоятельного следа в литературе эпохи.

Нужно еще подчеркнуть при этом, что успех и признание пришли к Рабле сразу — в течение первых же месяцев по выходе в свет «Пантагрюэля».

О чем свидетельствует это быстрое признание, восторженные (но не изумленные) отзывы современников, громадное влияние на большую проблемную литературу эпохи — на ученых гуманистов, историков, политических и религиозных памфлетистов,— наконец, громадная масса подражателей?

Современники воспринимали Рабле на фоне живой и еще могучей традиции. Их могла поражать сила и удача Рабле, но не самый характер его образов и его стиля. Современники умели видеть единство раблезианского мира, умели чувствовать глубокое родство и существенную взаимосвязь всех элементов этого мира, которые уже в XVII веке покажутся резко гетерогенными, а в XVIII веке вовсе несовместимыми,— высокой проблемности, застольных философских идей, ругательств и непристойностей, низкой словесной комики, учености и фарса. Современники схватывали ту единую логику, которая проникала все эти столь чужеродные для нас явления. Современники живо ощущали и связь образов Рабле с народно-зрелищными формами, специфическую праздничность этих образов, их глубокую проникнутость карнавальной атмосферой[1]. Другими словами — современники схватывали и понимали целостность и выдержанность всего раблезианского художественно-идеологического мира, единостильность и созвучность всех входящих в него элементов как проникнутых единой точкой зрения на мир, единым большим стилем. В этом существенное отличие восприятия Рабле в XVI веке от восприятия последующих веков. Современники понимали как явления единого большого стиля то, что люди XVII и XVIII веков стали воспринимать как странную индивидуальную идиосинкразию Рабле или как какой-то шифр, криптограмму, заключаю-

[1] До нас дошло, например, любопытное описание гротескного празднества (карнавального типа) в Руане в 1541 г. Здесь во главе процессии, изображавшей пародийные похороны, несли знамя с анаграммой имени Рабле, а затем во время праздничного пира один из участников в одежде монаха читал с кафедры вместо Библии «Хронику Гаргантюа» (см.: Boulanger J. Rabelais à travers les âges, p. 17, и Sainéan L. L'influence et la réputation de Rabelais, p. 20).

щую в себе систему намеков на определенные события и на определенных лиц эпохи Рабле.

Но это понимание современников было наивным и стихийным. То, что для XVII и последующих веков стало вопросом, то для них было чем-то само собою разумеющимся. Поэтому понимание современников не может нам дать ответа на наши вопросы о Рабле, так как этих вопросов для них еще не существовало.

В то же время уже у первых подражателей Рабле мы наблюдаем и начало процесса разложения раблезианского стиля. Например, у Деперье и особенно у Ноэля дю Файля раблезианские образы мельчают и смягчаются, начинают приобретать характер жанра и быта. Их универсализм резко ослабляется. Другая сторона этого процесса перерождения начинает обнаруживаться там, где образы раблезианского типа начинают служить целям сатиры. В этом случае происходит ослабление положительного полюса амбивалентных образов. Там, где гротеск становится на службу отвлеченной тенденции, его природа неизбежно извращается. Ведь сущность гротеска именно в том, чтобы выразить противоречивую и двуликую полноту жизни, включающую в себя отрицание и уничтожение (смерть старого) как необходимый момент, неотделимый от утверждения, от рождения нового и лучшего. При этом самый материально-телесный субстрат гротескного образа (еда, вино, производительная сила, органы тела) носит глубоко положительный характер. Материально-телесное начало торжествует, ибо в итоге всегда оказывается избыток, прирост. Эту природу гротескного образа отвлеченная тенденция неизбежно искажает. Она переносит центр тяжести на отвлеченно-смысловое, «моральное» содержание образа. Более того, материальный субстрат образа тенденция подчиняет отрицательному моменту: преувеличение становится карикатурой. Начало этого процесса мы находим уже в ранней протестантской сатире, затем и в «Менипповой сатире», которую мы упоминали. Но здесь этот процесс лишь в самом его начале. Гротескные образы, поставленные на службу отвлеченной тенденции, здесь еще слишком сильны: они сохраняют свою природу и продолжают развивать присущую им логику независимо от тенденций автора и часто вопреки им.

Очень характерным документом этого процесса является и свободный перевод «Гаргантюа» на немецкий

язык Фишартом под гротескным названием: «Affenteurliche und Ungeheurliche Geschichtklitterung» (1575).

Фишарт — протестант и моралист; его литературное творчество было связано с «гробианизмом». По своим источникам немецкий гробианизм — явление, родственное Рабле: образы материально-телесной жизни гробианцы унаследовали у гротескного реализма, они находились и под непосредственным влиянием народно-праздничных карнавальных форм. Отсюда резкий гиперболизм материально-телесных образов, в особенности образов еды и питья. И в гротескном реализме, и в народно-праздничных формах преувеличения носили положительный характер; таковы, например, те грандиозные колбасы, которые несли десятки человек во время нюрнбергских карнавалов XVI и XVII веков. Но морально-политическая тенденция гробианистов (Дедекинда, Шейдта, Фишарта) придает этим образам отрицательное значение чего-то недолжного. В предисловии к своему «Гробианусу» Дедекинд[1] ссылается на лакедемонян, которые показывали своим детям пьяных рабов; чтобы отвратить их от пьянства; этой же цели устрашения должны служить и созданные им образы святого Гробиануса и гробианцев. Положительная природа образа подчинена, следовательно, отрицательной цели сатирического осмеяния и морального осуждения. Дается эта сатира с точки зрения бюргера и протестанта, и направлена она против феодального дворянства (юнкерства), погрязшего в праздности, обжорстве, пьянстве и разврате. Именно эта гробианистическая точка зрения (под влиянием Шейдта) частично легла в основу фишартовского вольного перевода «Гаргантюа»[2].

Но, несмотря на эту довольно примитивную тенденцию Фишарта, раблезианские образы в его вольном переводе продолжают жить своею исконною жизнью, чуждой этой тенденции. По сравнению с Рабле гиперболизм материально-телесных образов (особенно обра-

---

[1] Дедекинд. Grobianus et Grobiana Libri tres (первое изд. 1549, второе — 1552). Книгу Дедекинда перевел на немецкий язык учитель и родственник Фишарта Каспар Шейдт.

[2] Мы говорим «частично», потому что в своем переводе романа Рабле Фишарт все же не был до конца гробианистом. Резкую, но справедливую характеристику гробианской литературы XVI века дал К. Маркс. См.: Маркс К. Морализирующая критика и критизирующая мораль.— Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 291—295.

зов еды и питья) даже еще усилен. Внутренняя логика всех этих преувеличений, как и у Рабле,— логика роста, плодородия, бьющего через край избытка. Все образы раскрывают здесь тот же поглощающий и рождающий низ. Также сохраняется и особый праздничный характер материально-телесного начала. Отвлеченная тенденция не проникает в глубь образа и не становится действительным организующим началом его. Также и смех не превращается еще до конца в голое осмеяние: он еще носит достаточно целостный характер, относится ко всему жизненному процессу, к обоим его полюсам, в нем еще звучат торжествующие тона рождения и обновления. Таким образом, в фишартовском переводе отвлеченная тенденция не стала еще полным хозяином всех образов. Но все же она уже вошла в произведение и до известной степени превратила его образы в какой-то развлекательный придаток к отвлеченно-моральной проповеди. Этот процесс переосмысления смеха мог завершиться лишь позднее, притом в тесной связи с установлением иерархии жанров и места смеха в этой иерархии.

* * *

Уже Ронсар и Плеяда были убеждены в существовании иерархии жанров. Эта идея, в основном заимствованная у античности, но переработанная на французской почве, могла укорениться, конечно, далеко не сразу. Плеяда была еще в этих вопросах очень либеральна и демократична. Ее члены относились к Рабле с большим уважением и умели его ценить по достоинству, в особенности Дю Белле и Баиф. Однако эта высокая оценка нашего автора (и могучее влияние его языка на язык Плеяды) шла вразрез с его местом в иерархии жанров, местом самым низким, почти за порогом литературы. Но эта иерархия была пока еще только отвлеченной и не вполне четкой идеей. Должны были произойти известные социальные, политические и общеидеологические изменения и сдвиги, должен был отдифференцироваться и сузиться круг читателей и оценщиков большой официальной литературы, чтобы иерархия жанров стала выражением реального соотношения их в пределах этой большой литературы, чтобы она стала действительной регулирующей и определяющей силой.

Этот процесс завершился, как известно, в XVII веке, но он начинает давать себя знать уже к концу XVI века. Тогда уже начинает складываться представление о Рабле, как о *только занимательном*, только веселом писателе. Такова, как известно, была и судьба «Дон Кихота», который долгое время воспринимался в разряде занимательной литературы для легкого чтения. Это произошло и с Рабле, который начал с конца XVI века все ниже спускаться к самому порогу большой литературы, пока не очутился почти и вовсе за этим порогом.

Уже Монтень, который был на сорок лет моложе Рабле, пишет в «Опытах»: «Среди книг просто занимательных (simplement plaisants] я считаю из новых книг «Декамерон» Боккаччо, Рабле и «Поцелуи» Иоанна Секунда (Jehan Second), если их следует относить к этому разряду, достойными, чтобы ими развлечься (dignes qu'en s'y amuse)» («Essais», кн.II, гл. 10; место это относится по времени написания к 1580 г.).

Однако это «просто занимательное» Монтеня лежит еще на самой границе старого и нового понимания и оценки «занимательного» (plaisant), «веселого» (joyeux), «досужного» (récréatif) и других аналогичных эпитетов к произведениям, которые так часто входят в XVI и XVII веках в самые заглавия этих произведений[1]. Понятие занимательного и веселого для Монтеня еще не окончательно сузилось и не приобрело еще оттенка чего-то низкого и несущественного. Сам Монтень в другом месте «Опытов» (кн. 1, гл. XXXVIII) говорит:

«Я лично для себя люблю только книги или занимательные (plaisants) и легкие (faciles), которые меня забавляют, или такие, которые меня утешают и советуют, как мне устроить мою жизнь и мою смерть (à regler ma vie et ma mort)».

Из приведенных слов ясно, что из всей художественной литературы в собственном смысле Монтень предпочитает именно занимательные и легкие книги, так как под другими книгами, книгами утешения и совета, он понимает, конечно, не художественную литературу, а книги философские, богословские и прежде всего книги типа самих «Опытов» (Марк Аврелий, Сенека,

[1] Вот, например, заглавие одной из замечательных книг XVI века, принадлежащей Бонавентуре Деперье: «Nouvelles récréations et joyeux devis», то есть «Новые досуги и веселые разговоры».

«Moralia» Плутарха и т. п.). Художественная литература для него еще в основном занимательная, веселая, рекреативная литература[1]. В этом отношении он еще человек XVI века. Но характерно, что вопросы устроения жизни и смерти уже решительно изъяты из области ведения веселого смеха. Рабле, рядом с Боккаччо и Иоанном Секундом, «достоин того, чтобы им развлечься», но он не относится к числу утешителей и советников в деле «устроения жизни и смерти». Однако именно таким утешителем и советником Рабле был для своих современников. Вопрос устроения жизни и смерти они еще умели ставить *в веселом плане*, плане *смеха*.

В истории смеха эпоха Рабле, Сервантеса и Шекспира — существенный поворотный пункт. Нигде грани, отделяющие XVII и последующие века от эпохи Ренессанса, не носят такой резкий, принципиальный и отчетливый характер, как именно в области отношения к смеху.

Отношение к смеху Ренессанса можно предварительно и грубо охарактеризовать так: смех имеет глубокое миросозерцательное значение, это одна из существеннейших форм правды о мире в его целом, об истории, о человеке; это особая универсальная точка зрения на мир; видящая мир по-иному, но не менее (если не более) существенно, чем *серьезность*; поэтому смех так же допустим в большой литературе (притом ставящей универсальные проблемы), как и серьезность; какие-то очень существенные стороны мира доступны только смеху.

Отношение же к смеху XVII и последующих веков можно охарактеризовать так: смех не может быть универсальной, миросозерцательной формой; он может относиться лишь к некоторым *частным* и *частно-типическим* явлениям общественной жизни, явлениям отрицательного порядка; существенное и важное не может быть смешным; не могут быть смешными

[1] Эпитет «plaisant» в XVI веке прилагался ко всем произведениям художественной литературы вообще, независимо от их жанра. Наиболее уважаемым и влиятельным произведением прошлого для XVI века оставался «Роман о розе». Клеман Маро выпустил в 1527 г. несколько модернизированное (в смысле языка) издание этого великого памятника мировой литературы и в предисловии рекомендовал его следующими словами: «C'est le *plaisant* livre du «Roummant de la Rose»...»

история и люди, выступающие как ее представители (цари, полководцы, герои); область смешного узка и специфична (частные и общественные пороки); существенную правду о мире и человеке нельзя сказать на языке смеха, здесь уместен только серьезный тон; поэтому в литературе место смеха лишь в низких жанрах, изображающих жизнь частных людей и общественных низов; смех — это или легкое развлечение, или род общественно полезного наказания для людей порочных и низких. Так — конечно, несколько упрощенно — можно охарактеризовать отношение к смеху XVII и XVIII веков.

Свое особое отношение к смеху Ренессанс выражал прежде всего самой практикой своего литературного творчества и своих литературных оценок. Но не было недостатка и в теоретических суждениях, оправдывающих смех как универсальную миросозерцательную форму. Эта ренессансная теория смеха строилась почти исключительно на античных источниках. Сам Рабле развивал ее в старом и новом прологе к четвертой книге своего романа, основываясь преимущественно на Гиппократе. Роль Гиппократа как своего рода теоретика смеха в ту эпоху была очень значительна. При этом опирались не только на его замечания в медицинских трактатах о важности веселого и бодрого настроения врача и больных для борьбы с болезнями[1], но и на так называемый «Гиппократов роман». Это приложенная к «Гиппократову сборнику» переписка Гиппократа (апокрифическая, конечно) по поводу «безумия» Демокрита, которое выражалось в его смехе. В «Гиппократовом романе» смех Демокрита носит философский миросозерцательный характер и имеет своим предметом человеческую жизнь и все пустые человеческие страхи и надежды, связанные с богами и загробной жизнью. Демокрит обосновывает здесь смех как целостное мировоззрение, как некую духовную установку возмужавшего и проснувшегося человека, и Гиппократ в конце концов с ним соглашается.

Учение о целебной силе смеха и философия смеха «Гиппократова романа» пользовались особым признанием и распространением на медицинском факультете в Монпелье, где учился, а затем и преподавал Рабле.

---

[1] В частности, в шестой книге «Эпидемий», на которую ссылается и Рабле в указанных прологах.

Член этого факультета, знаменитый врач Лоран Жубер (Laurens Joubert) выпустил в 1560 году специальный трактат о смехе под таким характерным заголовком: «Traité du ris, contenant son essence, ses causes et ses mervelheus effeis, curieusement recherchés raisonnés et observés par M. Laur. Joubert...» («Трактат о смехе, содержащий его сущность, его причины и его чудесные действия, внимательно исследованные, обоснованные и наблюденные Лораном Жубером...»). В 1579 г. в Париже вышел другой его трактат: «La cause morale de Ris, de l'excellent et très renommé Democrite, expliquée et témoignée par ce divin Hippocras en ses Epitres» («Моральная причина смеха выдающегося и весьма прославленного Демокрита, объясненная и засвидетельствованная божественным Гиппократом в его посланиях»), являющийся, в сущности, французской версией последней части «Гиппократова романа».

Эти работы по философии смеха вышли уже после смерти Рабле, но они являются лишь поздним отзвуком тех размышлений и дискуссий о смехе, которые имели место в Монпелье еще во время пребывания там Рабле и которые определили и раблезианское учение о целебной силе смеха и о «веселом враче».

Вторым, после Гиппократа, источником философии смеха в эпоху Рабле была знаменитая формула Аристотеля: «Из всех живых существ только человеку свойствен смех»[1]. Эта формула пользовалась в эпоху Рабле громадной популярностью, и ей придавалось расширенное значение: смех рассматривали как высшую духовную привилегию человека, недоступную другим существам. Этой формулой, как известно, кончается и вступительное стихотворение Рабле к «Гаргантюа»:

Mieuex est de ris que de larmes escrire.
Par ce que rire est le prorpe de l'homme[2].

Даже Ронсар еще пользуется этой формулой в ее расширенном значении. В его стихотворении, посвященном Бело («Oeuvres», ed. Lemerre, т. V, 10), есть такие строки:

---

[1] Аристотель. О душе, кн. III, гл. 10.

[2] Лучше писать о смехе, чем о слезах,
Потому что смех свойствен человеку.

Dieu, qui soubz l'homme a le monde soumis,
A l'homme seul, le seul rire a permis
Pour s'esgayer et non pas à la beste,
Qui n'a raison ny esprit en la teste[1].

Смех, как дар бога одному человеку, приводится здесь в связи и с властью человека над всем миром, и с наличием у него разума и духа, которых нет у животных.

По Аристотелю, ребенок начинает смеяться не раньше, чем на сороковой день после рождения,— только с этого момента он как бы впервые и становится человеком. Рабле и его современники знали также утверждение Плиния о том, что только один человек в мире начал смеяться с самого рождения — Зороастр; это понималось как предзнаменование его божественной мудрости.

Наконец, третий источник ренессансной философии смеха, это — Лукиан, в особенности его образ смеющегося в загробном царстве Мениппа. Особой популярностью пользовалось в эту эпоху произведение Лукиана «Мениппп, или Путешествие в подземное царство». Это произведение оказало существенное влияние и на Рабле, именно на эпизод пребывания Эпистемона в преисподней («Пантагрюэль»). Большое влияние имели также его «Разговоры в царстве мертвых». Вот несколько характерных отрывков из этих последних.

«Тебе, Мениппп, советует Диоген, если ты уже вдоволь *насмеялся над тем, что творится на земле*, отправиться к нам (то есть в загробное царство), *где можно найти еще больше поводов для смеха;* на земле тебе мешали смеяться кое-какие сомнения, вроде постоянного: «кто знает, что будет за гробом?» — *Здесь же ты беспрестанно и без всякого колебания будешь смеяться, как я вот смеюсь...*» («Диоген и Полидевк», цитирую по переводу в издании Сабашникова: Лукиан. Сочинения, т. 1. Перевод под ред. Зелинского и Богаевского, М., 1915, с. 188).

«Тогда ты, Мениппп, брось свою *свободу духа и свободу речи*, брось свою беззаботность, благородство и

[1] Бог, который подчинил человеку весь мир,
Только одному человеку разрешил смех,
Чтобы веселиться, но не животному,
Которое лишено и разума и духа.

смех: никто ведь, кроме тебя, не смеется» («Харон, Гермес и разные мертвые», там же, с. 203).

«Харон. Откуда ты выкопал, Гермес, этого киника? Всю дорогу болтал, *высмеивал и вышучивал всех*, сидевших в лодке, и, когда все плакали, он один пел.

Гермес. Ты не знаешь, Харон, какого мужа ты перевез! Мужа, *безгранично свободного*, не считающегося ни с кем! Это Менипп!» («Харон и Менипп», там же, с. 226).

Подчеркнем в этом лукиановском образе смеющегося Мениппа *связь смеха с преисподней (и со смертью), со свободой духа и со свободой речи*.

Таковы три наиболее популярных античных источника ренессансной философии смеха. Они определяли не только трактаты Жубера, но и ходячие в гуманистической и литературной среде суждения о смехе, о его значении и ценности. Все три источника определяют смех как универсальное, миросозерцательное начало, исцеляющее и возрождающее, существенно связанное с последними философскими вопросами, то есть именно с теми вопросами «устроения жизни и смерти», которые Монтень уже мыслил себе только в серьезных тонах.

Рабле и его современники знали, конечно, античные представления о смехе и по другим источникам: по Афинею, по Макробию, по Авлу Геллию и другим, знали, конечно, и знаменитые слова Гомера о неистребимом, то есть вечном, смехе богов («ἄσβεστος γέλως», «Илиада», 1, 599, и «Одиссея», VIII, 327). Они отлично знали и о римских традициях свободы смеха: о сатурналиях, о роли смеха во время триумфов и в чине похорон знатных лиц[1]. Рабле, в частности, делает неоднократные

[1] Большой материал об античной традиционной свободе осмеяния дает Рейх, в частности, о свободе смеха в мимах. Он приводит соответствующее место из «Тристий» Овидия, где этот последний оправдывает свои легкомысленные стихи, ссылаясь на традиционную мимическую свободу и дозволенную мимическую непристойность. Он цитирует Марциала, который в своих эпиграммах оправдывает перед императором свои вольности ссылкой на традицию осмеяния императоров и полководцев во время триумфов. Рейх анализирует интересную апологию мима, принадлежащую ритору VI в. Хлорициусу, во многом параллельную ренессансной апологии смеха. Защищая мимов, Хлорициус прежде всего должен был встать на защиту смеха. Он рассматривает обвинение христиан в том, что вызванный мимом смех от дьявола. Он заявляет, что человек отличается от животного благодаря присущей ему способности говорить и смеяться. И боги у Гомера смеялись, и Афродита

аллюзии и ссылки как на эти источники, так и на соответствующие явления римского смеха.

Подчеркнем еще раз, что для ренессансной теории смеха (как и для охарактеризованных нами античных источников ее) характерно именно признание за смехом положительного, возрождающего, творческого значения. Это резко отличает ее от последующих теорий и философий смеха до бергсоновской включительно, выдвигающих в смехе преимущественно его отрицательные функции[1].

Охарактеризованная нами античная традиция имела существенное значение для ренессансной теории смеха, дававшей апологию литературной смеховой традиции, вводившей ее в русло гуманистических идей. Самая же художественная практика смеха Ренессанса определяется прежде всего традициями народной смеховой культуры средневековья.

Однако здесь, в условиях Ренессанса, имеет место не простое продолжение этих традиций,— они вступают в совершенно новую и высшую фазу своего существования. Вся богатейшая народная культура смеха в средние века жила и развивалась вне официальной сферы высокой идеологии и литературы. Но именно благодаря этому внеофициальному своему существованию культура смеха отличалась исключительным радикализмом, свободой и беспощадной трезвостью. Средневековье, не допустив смех ни в одну из официальных областей жизни и идеологии, предоставило ему зато исключительные привилегии на вольность и безнаказанность вне этих

«сладко улыбалась». Строгий Ликург воздвиг смеху статую. Смех — подарок богов. Хлорициус приводит и случай излечения больного с помощью мима, через вызванный мимом смех. Эта апология Хлорициуса во многом напоминает защиту смеха в XVI в., и, в частности, раблезианскую апологию его. Подчеркнем универсалистский характер концепции смеха: он отличает человека от животного, он божественного происхождения, наконец, он связан с врачеванием — исцелением (см.: Reich. Der Mimus, S. 52—55, 182 и далее, 207 и далее).

[1] Представления о творческой силе смеха были свойственны и неантичной древности. В одном египетском алхимическом папирусе III в. н. э., хранящемся в Лейдене, сотворение мира приписывается божественному смеху: «Когда бог смеялся, родились семь богов, управляющих миром... Когда он разразился смехом, появился свет... Он разразился смехом во второй раз — появились воды...» При седьмом взрыве смеха родилась душа. См.: Reinach S., Le Rire rituel (в его книге: «Cultes, Mythes et Religions». Paris, 1908, v.IV, p. 112—113).

областей: на площади, во время праздников, в рекреативной праздничной литературе. И средневековый смех сумел широко и глубоко использовать эти привилегии.

И вот в эпоху Возрождения смех в его наиболее радикальной, универсальной, так сказать, мирообъемлющей и в то же время в его наиболее *веселой* форме один только раз в истории на какие-нибудь пятьдесят — шестьдесят лет (в разных странах в разные сроки) прорвался из народных глубин вместе с народными («вульгарными») языками в большую литературу и высокую идеологию, чтобы сыграть существенную роль в создании таких произведений мировой литературы, как «Декамерон» Боккаччо, роман Рабле, роман Сервантеса, драмы и комедии Шекспира и другие. Грани между официальной и неофициальной литературой в эту эпоху неизбежно должны были пасть, отчасти и в силу того, что эти грани на важнейших участках идеологии проходили по линии раздела языков — латинского и народного. Переход литературы и отдельных областей идеологии на народные языки должен был на время смести или, во всяком случае, ослабить эти грани. Целый ряд других факторов, связанных с разложением феодального и теократического строя средних веков, также содействовал этому смешению и слиянию официального с неофициальным. Народная культура смеха, веками слагавшаяся и отстаивавшаяся в неофициальных формах народного творчества — зрелищных и словесных — и в неофициальном быту, смогла подняться до самых верхов литературы и идеологии, чтобы оплодотворить их, а затем — по мере стабилизации абсолютизма и формирования новой официальности — спуститься в низы жанровой иерархии, осесть в этих низах, в значительной степени оторваться от народных корней, измельчать, сузиться, выродиться.

Целое тысячелетие внеофициального народного смеха ворвалось в литературу Ренессанса. Этот тысячелетний смех не только оплодотворил эту литературу, но и сам был оплодотворен ею. Он сочетался с самой передовой идеологией эпохи, с гуманистическим знанием, с высокой литературной техникой. В лице Рабле слово и маска (в смысле оформления всей личности) средневекового шута, формы народно-праздничного карнавального веселья, травестирующий и всепародирующий задор демократического клирика, речь и жест ярмарочного бателера сочетались с гуманистической ученостью,

с наукой и практикой врача, с политическим опытом и знаниями человека, который, как конфидент братьев Дю Белле, был интимно посвящен во все вопросы и секреты высокой мировой политики своей эпохи. Средневековый смех в этой новой комбинации и на этой новой ступени своего развития должен был существенно измениться. Его всенародность, радикализм, вольность, трезвость и материалистичность из стадии своего почти стихийного существования перешли в состояние художественной осознанности и целеустремленности. Другими словами, средневековый смех на ренессансной ступени своего развития стал выражением нового свободного и критического исторического сознания эпохи. Он мог им стать только потому, что в нем за тысячелетие его развития в условиях средневековья были уже подготовлены ростки и зачатки этой историчности, потенции к ней. Как же складывались и развивались формы средневековой культуры смеха?

* * *

Как мы уже сказали, смех в средние века находился за порогом всех официальных сфер идеологии и всех официальных, строгих форм жизни и общения. Смех был вытеснен из церковного культа, феодально-государственного чина, общественного этикета и из всех жанров высокой идеологии. Для официальной средневековой культуры характерна *односторонняя серьезность тона*. Самое содержание средневековой идеологии с ее аскетизмом, мрачным провиденциализмом, с ведущей ролью в ней таких категорий, как грех, искупление, страдание, и самый характер освященного этой идеологией феодального строя с его формами крайнего угнетения и устрашения, — определили эту исключительную односторонность тона, его леденящую окаменелую серьезность. Серьезность утверждалась как единственная форма для выражения истины, добра и вообще всего существенного, значительного и важного. Страх, благоговение, смирение и т. п. — таковы были тона и оттенки этой серьезности.

Уже раннее христианство (в античную эпоху) осуждало смех. Тертуллиан, Киприан и Иоанн Златоуст выступали против античных зрелищных форм, особенно против мима, против мимического смеха и шуток. Иоанн Златоуст прямо заявляет, что шутки и смех идут не от

бога, а от черта; христианину подобает лишь постоянная серьезность, покаяние и скорбь о своих грехах[1]. В борьбе с арианами им ставили в вину, что они вводили в богослужение элементы мима: напевы, жестикуляцию и смех.

Но самая эта исключительная односторонняя серьезность официальной церковной идеологии приводила к необходимости легализовать вне ее, то есть вне официального и канонизованного культа, обряда и чина, вытесненные из них веселость, смех, шутку. И вот рядом с каноническими формами средневековой культуры создаются параллельные формы чисто смехового характера.

В формах и самого церковного культа, унаследованных от античности, проникнутых влиянием Востока, подвергшихся также и некоторому влиянию местных языческих обрядов (преимущественно обрядов плодородия), наличны зачатки веселья и смеха. Они могут быть вскрыты и в литургии, и в похоронном обряде, и в обряде крещения, и в обряде свадьбы, и в целом ряде других религиозных ритуалов. Но здесь эти зачатки смеха сублимированы, подавлены и заглушены[2]. Зато их приходится разрешать в околоцерковном и околопраздничном быту, допускать даже существование параллельно культу чисто смеховых форм и обрядов.

Таковы прежде всего «праздники дураков» (festa stultorum, fatuorum, follorum), которые справлялись школярами и низшими клириками в день св. Стефана, на новый год, в день «невинных младенцев», в «богоявление», в иванов день. Праздники эти первоначально справлялись в церквах и носили вполне легальный характер, потом они стали полулегальными, к исходу же средневековья и вовсе нелегальными; но они продолжали существовать на улицах, в тавернах, влились в масленичные увеселения. Особую силу и упорство праздник дураков (fête des fous) проявлял именно во Франции. Праздники дураков в основном носили характер пародийной травестии официального культа, сопровождались переодеваниями и маскировками, непристойными

---

[1] См.: Reich. Der Mimus, p. 116 и дальше.

[2] Интересна история с «тропами»; веселый и радостный тон этих тропов позволил развиваться из них элементам церковной драмы (см.: Gautier Léon, Histoire de la poesie liturgique, I (Les Tropes), Paris, 1886; см. также: Jacobsen Y. P. Essai sur les origines de la comédie en France au moyen âge. Paris, 1910).

танцами. Особенно необузданный характер эти увеселения низшего клира носили на новый год и в праздник богоявления.

Почти все обряды праздника дураков являются гротескными снижениям и различных церковных обрядов и символов путем перевода их в материально-телесный план: обжорство и пьянство прямо на алтаре, неприличные телодвижения, обнажение тел и т. п. Некоторые из этих ритуальных действ праздника мы проанализируем в дальнейшем[1].

Праздник дураков, как мы сказали, особенно упорно держался во Франции. От XV века дошла любопытная апология этого праздника. В этой апологии защитники праздника дураков ссылаются прежде всего на то, что праздник установлен в самые ранние века христианства нашими предками, которые лучше знали, что они делают. Затем подчеркивается не серьезный, а чисто шутливый (шутовской) характер праздника. Это праздничное увеселение необходимо, «чтобы *глупость* (шутовство), которая *является нашей второй природой* и кажется *прирожденной человеку*, могла бы *хоть раз в году свободно изжить себя*. Бочки с вином лопнут, если время от времени не открывать отверстия и не пускать в них воздуха. Все мы, люди,— плохо сколоченные бочки, которые лопнут от *вина мудрости*, если это вино будет находиться в непрерывном брожении благоговения и страха божьего. Нужно дать ему воздух, чтобы оно не испортилось. Поэтому мы и разрешаем себе в определенные дни шутовство (глупость), чтобы потом с тем большим усердием вернуться к служению господу». Такова защита праздников дураков в XV веке[2].

В этой замечательной апологии шутовство и глупость, то есть смех, прямо объявляются «второй природой человека» и противопоставляются монолитной серьезности христианского культа и мировоззрения («непрерывному брожению благоговения и страха божия»). Именно исключительная односторонность этой серьезности и приводила к необходимости создать отдушину

---

[1] О празднике дураков см.: Bourquelot F. L'office de la fête des fous, Sens, 1856; Villetard H. Office de Pierre de Corbeil, Paris. 1907; он же: Remarques sur la fête des fous. Paris, 1911.

[2] Эта апология содержится в циркулярном послании парижского факультета богословия от 12 марта 1444 г. Послание осуждает праздник глупцов и опровергает приведенные доводы его защитников.

для «второй природы человека», то есть для шутовства, для смеха. Этой отдушиной — «хоть раз в году» — и служил праздник дураков, когда смех и связанное с ним материально-телесное начало получали полную волю. Перед нами здесь, следовательно, прямое признание второй праздничной жизни средневекового человека.

Смех на празднике дураков вовсе не был, конечно, отвлеченной и чисто отрицательной насмешкой над христианским ритуалом и над церковной иерархией. Отрицающий насмешливый момент был глубоко погружен в ликующий смех материально-телесного возрождения и обновления. Смеялась «вторая природа человека», смеялся материально-телесный низ, не находивший себе выражения в официальном мировоззрении и культе.

Приведенная нами своеобразная апология смеха защитников праздника дураков относится к XV веку, но и в более ранние времена можно встретить подобные же суждения по аналогичным поводам. Фульдский аббат IX века Рабан Мавр (Rabanus Maurus), строгий церковник, создал сокращенную редакцию «Вечери Киприана» («Coena Cypriani»). Он посвятил ее королю Лотарю II «ad jocunditatem», то есть «для увеселения». В своем посвятительном письме он пытается оправдать веселый и снижающий характер «Вечери» таким рассуждением: «Подобно тому как церковь содержит в себе и хороших и дурных людей, так и его поэма содержит в себе и речи этих последних». Эти «дурные люди» строгого церковника соответствуют здесь «второй дурацкой природе» человека. Аналогичную формулу дал позже и папа Лев XIII: «Так как церковь состоит из божественного элемента и элемента человеческого, то этот последний должен быть раскрыт с полной откровенностью и честностью, как сказано в книге Иова: «Бог не нуждается в нашем лицемерии».

В раннюю эпоху средневековья народный смех проникал не только в средние, но даже и в высшие церковные круги: Рабан Мавр вовсе не является исключением. Обаяние народного смеха было очень сильным на всех ступенях еще молодой феодальной иерархии (и церковной и светской). Явление это объясняется, по-видимому, следующими причинами:

1. Официальная церковно-феодальная культура в VII, VIII и даже в IX веках была еще слабой и не вполне сложившейся;

2. Народная культура была очень сильна, с ней нельзя было не считаться, а отдельными элементами ее приходилось пользоваться в целях пропаганды;

3. Были еще живы традиции римских сатурналий и других форм легализованного римского народного смеха;

4. Церковь приурочивала христианские праздники к местным языческим празднествам (в целях их христианизации), связанным с смеховыми культами;

5. Молодой феодальный строй был еще относительно прогрессивен и потому относительно народен.

Под влиянием этих причин в ранние века и могла сложиться традиция терпимого (относительно терпимого, конечно) отношения к народной смеховой культуре. Традиция эта продолжала жить и дальше, подвергаясь, однако, все новым и новым ограничениям. В последующие века (вплоть до XVII века включительно) стало обычаем в вопросах защиты смеха ссылаться на авторитет древних церковников и теологов.

Так, авторы и составители сборников фацетий, анекдотов и шуток в конце XVI и в начале XVII века обычно ссылались на авторитет средневековых ученых и богословов, освятивших смех. Так, Меландер (Melander), составивший один из наиболее богатых сборников смеховой литературы («Jocorum et seriorum libri duo», 1-е изд. 1600 г., последнее — в 1643 г.), вводит в свое произведение длинным каталогом (несколько десятков имен) выдающихся ученых и богословов, до него писавших фацетии («Catalogus praestantissimorum virorum in omni scientiarum facultate, qui ante nos facetias scripserunt»). Лучший сборник немецких шванков принадлежит монаху и знаменитому в свое время проповеднику Иоганну Паули (Johannes Pauli). Он вышел под названием «Смех и дело» («Schimpf und Ernst»), первое издание его относится к 1522 году. В предисловии, говоря о назначении своей книги, Паули приводит соображения, напоминающие приведенную нами выше апологию праздника дураков: он составил свою книгу, «чтобы духовные чада в закрытых монастырях имели бы что читать для *увеселения* своего духа и отдохновения: *не всегда ведь можно пребывать в строгости*» («wan man nit alwegen in einer strenckeit bleiben mag»).

Цель и смысл подобных высказываний (их можно привести еще много) — объяснить и как-то оправдать околоцерковный смех и «священную пародию» (parodia sacra), то есть пародию на священные тексты и обряды. Не было, конечно, недостатка и в осуждении этого смеха. Неоднократно проводились соборные и судебные запрещения праздника дураков. Древнейшее запрещение его Толедским собором относится к первой половине VII века. Последнее судебное запрещение праздника дураков во Франции — постановление Дижонского парламента от 1552 года, то есть через девять с лишком веков после первого его запрещения. На протяжении всех этих девяти веков праздник продолжал жить в полулегальной форме. Его поздняя французская вариация — это те процессии карнавального типа, которые устраивала в Руане «Societas cornardorum». Во время одной из этих процессий (в 1540 г.), как мы уже говорили, фигурировало имя Рабле, а во время пира вместо Евангелия читали «Хронику Гаргантюа»[1]. Раблезианский смех как бы вернулся здесь в материнское лоно своей древней обрядово-зрелищной традиции.

Праздник дураков — одно из наиболее ярких и чистых выражений средневекового околоцерковного праздничного смеха. Другое его выражение — «праздник осла», установленный в память бегства Марии с младенцем Иисусом в Египет на осле. В центре этого праздника оказалась не Мария и не Иисус (хотя здесь и фигурировала девушка с ребенком), но именно о с е л и его крик «Hinham!». Служили особые «ослиные мессы». До нас дошел официум такой мессы, составленный строгим церковником Пьером Корбейлем. Каждая часть мессы сопровождалась комическим ослиным криком — «Hinham!». По окончании мессы священник, вместо обычного благословения, трижды кричал по-ослиному, и ему вместо «amen» трижды отвечали таким же ослиным криком. Но осел — один из древнейших и самых живучих символов материально-телесного низа, одновременно снижающего (умерщвляющего) и возрождающего. Достаточно вспомнить «Золотого осла» Апулея, ослиные мимы, распространенные в древности, наконец, образ осла как символ материально-телесного начала в леген-

[1] В XVI веке были опубликованы два сборника материалов этого общества.

дах о Франциске Ассизском[1]. Праздник осла — одна из вариаций этого древнейшего традиционного мотива.

Праздник осла и праздник дураков — специфические праздники, где смех играет ведущую роль; в этом отношении они подобны своим кровным родственникам — карнавалу и шаривари. Но и во всех других обычных церковных праздниках средневековья, как мы уже говорили во введении, смех всегда играл известную — бóльшую или меньшую — роль, организуя народно-площадную сторону праздника. Смех в средние века был закреплен за праздником (как и материально-телесное начало), был праздничным смехом по преимуществу. Напомню прежде всего о так называемом «risus paschalis». Древняя традиция разрешала в пасхальные дни смех и вольные шутки даже в церкви. Священник с кафедры позволял себе в эти дни всевозможные рассказы и шутки, чтобы после долгого поста и уныния вызвать у своих прихожан веселый смех, как радостное возрождение; смех этот и назывался «пасхальным смехом». Шутки эти и веселые рассказы по преимуществу касались материально-телесной жизни; это были шутки карнавального типа. Ведь разрешение смеха было связано с одновременным разрешением мяса и половой жизни (запрещенных в пост). Традиция «risus paschalis» была жива еще в XVI веке, то есть во времена Рабле[2].

Кроме «пасхального смеха», существовала и традиция «рождественского смеха». Если пасхальный смех реализовался преимущественно в проповедях, в веселых рассказах, в анекдотах и шутках, то смех рождественский — в веселых песнях. Песни весьма светского содержания пелись в церквах; духовные песни пелись на светские, даже уличные мотивы (до нас, например, дошли ноты для «magnificat», из которых видно, что этот церковный гимн исполнялся на мотив шутовской уличной

---

[1] О том, как живуч образ осла в данном его осмыслении, говорят такие, например, явления в нашей литературе: «крик осла» в Швейцарии возродил князя Мышкина и сроднил его с чужбиной и с жизнью («Идиот» Достоевского); осел и «крик осла» — один из ведущих образов в поэме Блока «Соловьиный сад».

[2] О «пасхальном смехе» см.: Schmid J. P. De risu paschalis. Rostock, 1847, и Reinach S. Rire pascal, в приложении к цитированной нами выше статье «Le Rire rituel», p. 127—129. И пасхальный и рождественский смех связаны с традициями римских народных сатурналий.

песенки). Традиция рождественских песен особенно процветала во Франции. Духовное содержание переплеталось в этих песнях с мотивами светскими и с моментами материально-телесного снижения. Тема рождения нового, обновления, органически сочеталась с темой смерти старого в веселом и снижающем плане, с образами шутовского карнавального развенчания. Благодаря этому французская рождественская песня — «Noël» — могла развиться в один из популярнейших жанров революционной уличной песни.

Смех и материально-телесный момент, как снижающее и возрождающее начало, играют существеннейшую роль во внецерковной или околоцерковной стороне и других праздников, особенно тех из них, которые носили местный характер и потому могли впитать в себя элементы древних языческих празднеств, христианской заменой которых они иногда являлись. Таковы были праздники освящения церквей (первой мессы) и престольные праздники. К этим праздникам обычно приурочивались местные ярмарки со всей их системой народно-площадных увеселений. Они сопровождались также необузданным обжорством и пьянством[1]. Еда и питье находились на первом плане и в праздниках поминовения усопших. В честь покровителей и жертвователей, похороненных в данной церкви, духовенство устраивало пиры, выливало за них так называемое «poculum charitatis» или «charitas vini». В одном акте аббатства Кведлинбург прямо сказано, что пир священников питает и услаждает мертвых: «plenius inde recreantur mortui». Испанские доминиканцы пили за похороненных в их церквах покровителей с характерным амбивалентным тостом «viva el muerto»[2]. В этих последних примерах праздничное веселье и смех носят пиршественный характер и сочетаются с образом смерти и рождения (обновления жизни) в сложном единстве амбивалентного материально-телесного низа (поглощающего и рождающего).

---

[1] Дело, конечно, не в самом бытовом обжорстве и пьянстве, а в том, что они получали здесь символически расширенное утопическое значение «пира на весь мир», торжества материального изобилия, роста и обновления.

[2] См.: Ebeling Fr. W. Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen, S. 254.

Некоторые праздники приобретали специфическую окраску благодаря тем сезонам, когда они праздновались. Так, осенние праздники св. Мартина и св. Михаила принимали вакхическую окраску, и эти святые считались покровителями виноделия. Иногда особенности того или иного святого служили поводом для развития внецерковных смеховых и снижающих материально-телесных ритуалов и действ во время его праздника. Так, в день св. Лазаря в Марселе устраивалась торжественная процессия со всеми лошадьми, мулами, ослами, быками и коровами. Все население устраивало переодевание и плясало на площадях и улицах «большой танец» (magnum tripudium). Объясняется это, вероятно, тем, что фигура Лазаря была связана с циклом легенд о преисподней, носивших материально-телесную топографическую окраску (преисподняя — материально-телесный низ)[1], и с мотивом смерти и возрождения. Поэтому праздник св. Лазаря мог впитать в себя древние элементы какого-то местного языческого празднества.

Наконец смех и материально-телесное начало были легализованы в праздничном быту, пирушках, уличных, площадных и домашних увеселениях.

О формах масленичного, карнавального смеха в собственном смысле мы здесь говорить не будем[2]. К нему мы специально обратимся в свое время. Но здесь мы должны еще раз подчеркнуть с у щ е с т в е н н о е о т н о ш е н и е п р а з д н и ч н о г о с м е х а к в р е м е н и и к в р е м е н н о й с м е н е. Календарный момент праздника оживает и становится остро ощутимым именно в народно-смеховой внеофициальной стороне его. Здесь оживает связь со сменой времен года, с солнечными и лунными фазами, со смертью и обновлением растительности, со сменою земледельческих циклов. В этой смене положительно акцентировался момент нового, наступающего, обновляющегося. И этот момент приобретал значение более широкое и более глубокое: в него вкладывались народные чаяния лучшего буду-

[1] Об этом цикле легенд мы будем говорить в дальнейшем. Напомним, что «а д» был и необходимой принадлежностью карнавала.

[2] Именно к а р н а в а л со всею сложной системой своих образов был наиболее полным и чистым выражением народной смеховой культуры.

щего, более справедливого социально-экономического строя, новой правды. Народно-смеховая сторона праздника в известной мере разыгрывала это лучшее будущее всеобщего материального изобилия, равенства, свободы, подобно тому как римские сатурналии разыгрывали возврат золотого сатурнова века. Благодаря этому средневековый праздник становился как бы двуликим Янусом: если официальное церковное лицо его было повернуто в прошлое и служило освящением и санкцией существующего строя, то народно-площадное смеющееся лицо его глядело в будущее и смеялось на похоронах прошлого и настоящего. Оно противопоставляло себя охранительной неподвижности, «вневременности», неотменности установленного строя и мировоззрения, оно подчеркивало именно момент смены и обновления, притом и в социально-историческом плане.

Материально-телесный низ и вся система снижений, перевертываний, травестирований получали существенное отношение к времени и к социально-исторической смене. Одним из обязательных моментов народно-праздничного веселья было переодевание, то есть обновление одежд и своего социального образа. Другим существенным моментом было перемещение иерархического верха в низ: шута объявляли королем, на праздниках дураков избирали шутовского аббата, епископа, архиепископа, а в церквах, непосредственно подведомственных папе,— даже шутовского папу. Эти шутовские иерархи и служили торжественную мессу; на многих праздниках обязательно избирались эфемерные (однодневные) короли и королевы праздника, например, в праздник королей («бобовый король»), в праздник св. Валентина. Избрание таких эфемерных королей («roi pour rire») особенно было распространено во Франции, где почти каждая бытовая пирушка имела своего короля и королеву. От надевания одежды наизнанку и штанов на голову и до избрания шутовских королей и пап действует одна и та же топографическая логика: переместить верх в низ, сбросить высокое и старое — готовое и завершенное — в материально-телесную преисподнюю для смерти и нового рождения (обновления). И вот все это и получило существенное отношение к времени и к социально-исторической смене. Выдвигался момент относительности и момент становления в противовес всяким претензиям на незыблемость

и вневременность средневекового иерархического строя. Все эти топографические образы стремились зафиксировать именно самый момент перехода и смены — смены двух властей и двух правд, старой и новой, умирающей и рождающейся. Ритуал и образы праздника стремились разыграть как бы самое время, умерщвляющее и рождающее одновременно, переплавливающее старое в новое, не дающее ничему увековечиться. Время играет и смеется. Это — играющий мальчик Гераклита, которому принадлежит высшая власть во вселенной («ребенку принадлежит господство»). Акцент лежит всегда на будущем, утопический облик которого всегда присутствует в ритуалах и образах народного праздничного смеха. Благодаря этому в формах народно-праздничного веселья и могли развиваться те зачатки, которые расцветут позже в ренессансное ощущение истории.

Подводя итоги, мы можем сказать, что смех, вытесненный в средние века из официального культа и мировоззрения, свил себе неофициальное, но почти легальное гнездо под кровлей каждого праздника. Поэтому каждый праздник рядом со своей официальной — церковной и государственной — стороной имел еще вторую, народно-карнавальную, площадную сторону, организующим началом которой был смех и материально-телесный низ. Эта сторона праздника была по-своему оформлена, имела свою тематику, свою образность, свой особый ритуал. Происхождение отдельных элементов этого ритуала разнородно. Не подлежит никакому сомнению, что здесь — на протяжении всего средневековья — продолжала жить традиция римских сатурналий. Были живы и традиции античного мима. Но существенным источником был и местный фольклор. Именно он в значительной мере питал образность и ритуал народно-смеховой стороны средневековых праздников.

Активными участниками народно-площадных праздничных действ в средние века были низшие и средние клирики, школяры, студенты, цеховики, наконец те различные внесословные и неустроенные элементы, которыми так богата была эпоха. Но смеховая культура средневековья, в сущности, была всенародной. Правда смеха захватывала и вовлекала всех: ей никто не мог противостоять.

* * *

С формами народно-праздничного смеха прямо или косвенно связана и громадная пародийная литература средневековья. Возможно, как это утверждают некоторые исследователи, например, Новати (Novati), что отдельные пародии на священные тексты и обряды прямо предназначались для исполнения на празднике глупцов и были с ним непосредственно связаны. Но в отношении большинства средневековых священных пародий этого нельзя утверждать. Важна не эта непосредственная связь, важна более общая связь средневековых пародий с легализованным праздничным смехом и свободой. Вся пародийная литература средних веков — рекреативная литература, создаваемая во время праздничных досугов и предназначенная для праздничного чтения, проникнутая атмосферой праздничной свободы и вольности. Это веселое пародирование священного разрешалось в праздники, как разрешался «пасхальный смех» (risus paschalis), как разрешалось мясо и половая жизнь. Оно было проникнуто тем же народно-праздничным ощущением временной смены и обновления в материально-телесном плане. Здесь господствует та же логика амбивалентного материально-телесного низа.

Громадное значение в истории средневековой [illegible] дии, да и вообще всей средневековой литературы, и[illegible] школьные и университетские рекреации. Они обь[illegible] совпадали с праздниками. На них полностью перено[illegible]лись все праздничные привилегии, установленные тра[illegible]дицией для смеха, для шутки, для материально-телесной жизни. Во время рекреаций не только отдыхали от всей официальной системы мировоззрения, от школьной премудрости и школьного регламента, но и разрешали себе делать их предметом веселой снижающей игры и шутки. Освобождались прежде всего от тяжелых пут благоговения и серьезности (от «непрерывного брожения благоговения и страха божия») и о т г н е т а таких мрачных категорий, как «вечное», «незыблемое», «абсолютное», «неизменное». Им противопоставлялся веселый и вольный смеховой аспект мира с его незавершенностью и открытостью, с его радостью смен и обновлений. Поэтому средневековые пародии вовсе не были формально

литературными и чисто отрицательными пародиями на священные тексты или на положения и правила школьной мудрости,— гротескные пародии переводят все это в веселый смеховой регистр и в положительный материально-телесный план, они отелеснивают и материализуют — и одновременно улегчают — все, к чему прикасаются.

Здесь не место останавливаться на средневековых пародиях по существу; о некоторых из них (как, например, о «Вечери Киприана») мы будем говорить в свое время. Здесь нам важно лишь охарактеризовать место священной пародии в единстве народной смеховой культуры средневековья[1].

Средневековая пародия, в особенности древняя (до XII века), менее всего направлена на что-то отрицательное, на какие-либо частные несовершенства культа, церковного устройства, школьной науки, которые подлежали бы осмеянию и уничтожению. Для средневековых пародистов все без всякого исключения смешно; смех так же универсален, как и серьезность: он направлен на мировое целое, на историю, на все общество, на мировоззрение. Это — вторая правда о мире, которая распространяется на все, из ведения которой ничто не изъято. Это — как бы праздничный аспект всего мира во всех его моментах, как бы второе откровение о мире в игре и смехе.

[1] Священной пародии, кроме соответствующих разделов в об- трудах по истории средневековой литературы (Маницеуса, ...ута, Курциуса), посвящены три специальных работы:

1) Novati F. La parodia sacra nelle letterature moderne (см. Novatis Studi critici e letterari. Turin, 1889).

2) Ilvoonen Eero. Parodies de thémes pieux dans la poesie française du moyen âge, Helsingfors, 1914.

3) Lehmann Paul. Die Parodie im Mittelalter. München, 1922.

Все три работы взаимно дополняют друг друга. Шире всех охватывает область священной пародии Новати (его работа до сих пор не устарела и остается основополагающей); Ильвонен дает ряд критических текстов только смешанной французской пародии (смешение латинского и французского языков — довольно распространенное явление в пародийной литературе); он снабжает изданные тексты общим введением о средневековой пародии и комментариями. Леманн отлично вводит в литературу священной пародии, но ограничивается исключительно латинской.

Все названные авторы рассматривают средневековую пародию как нечто изолированное и специфическое и потому не раскрывают органической связи этой пародии с грандиозным миром народной смеховой культуры.

Поэтому средневековая пародия ведет совершенно необузданную веселую игру со всем наиболее священным и важным с точки зрения официальной идеологии. Древнейшая гротескная пародия — «Вечеря Киприана» (она была создана где-то между пятым и седьмым веками) — превращала всю священную историю от Адама до Христа в материал для изображения причудливого шутовского пира, используя для гротескных целей важнейшие события и символы этой истории[1].

Более сдержанный характер носит другое древнейшее произведение рекреативного характера — «Joca monachorum» (оно возникло в VI—VII веках, византийского происхождения, с начала VIII века очень распространено во Франции; и на Руси оно имело свою историю, изученную А. Н. Веселовским и И. Н. Ждановым). Это род веселого катехизиса, ряд шутливых вопросов на библейские темы; по существу и «Joca» — веселая игра с Библией, хотя и более сдержанная, чем «Вечеря».

В последующие века (особенно с XI века) пародийное творчество вовлекает в смеховую игру все моменты официального вероучения и культа и *вообще все формы серьезного отношения к миру*. До нас дошли многочисленные пародии на важнейшие молитвы: на «Отче наш», на «Ave Maria», на «Символ веры» («Credo»);[2] дошли до нас пародии на гимны (например, на «Laetabundus»), на литании. Не останавливались пародисты и перед литургией. До нас дошли «Литургия пьяниц», «Литургия игроков» и «Денежная литургия». Имеются и пародийные евангелия: «Денежное евангелие от марки серебра», «Денежное евангелие парижского студента», «Евангелие игроков», «Евангелие пьяниц». Были пародии и на монашеские уставы, на церковные декреты и постановления соборов, на папские буллы и послания, на церковные проповеди. Очень рано — уже в VII—VIII веках — мы находим пародийные завещания (например, «Завеща-

[1] См. анализ «Вечери Киприана» у Новати, Novatis Studi critici e letterari, p. 266 и далее, и у Леманна, Die Parodie im Mittelalter, S. 25 и далее. Критическое издание текста «Вечери...» дал Strecher («Monumenta Germaniae», Poetae, IV, 857).

[2] Например, Ilvonen публикует в своей книге шесть пародий на «Отче наш», две на «Credo» и одну на «Ave Maria».

ние свиньи», «Завещание осла»), пародийные эпитафии[1]. Мы уже говорили о пародийной грамматике, очень распространенной в средние века[2]. Были, наконец, пародии и на юридические тексты и законы.

Кроме этой пародийной литературы в строгом смысле, жаргон клириков, монахов, школяров, судейских и народная разговорная речь пестрели всевозможными травестиями различных религиозных текстов, молитв, изречений, положений ходячей мудрости, наконец просто имен святых и мучеников. Буквально не оставляли в покое ни одного текста и изречения Старого и Нового завета, из которого можно было извлечь хотя бы какой-нибудь намек или двусмысленность, который можно было хоть как-нибудь «перерядить», травестировать, перевести на язык материально-телесного низа.

У Рабле брат Жан — воплощение могучей травестирующей и обновляющей силы низового демократического клира[3]. Он — большой знаток «всего, что касается требника» («en matiere de Brevière»); это означает, что он умеет переосмыслить в плане еды, питья, эротики любой священный текст, умеет перевести его из постного в скоромный, «сальный», план. Вообще в романе Рабле можно найти достаточно богатый материал переряженных священных текстов и изречений, рассеянных повсюду. Таковы, например, последние слова Христа на кресте «Sitio» («Жажду») и «Consummatum est» («Свершилось!»), переряженные в выражения еды и пьянст-

[1] Количество этих пародий очень велико. Кроме отдельных пародий, пародирование различных моментов культа и чина — распространеннейшее явление в формах комического животного эпоса. В этом отношении особенно богато произведение «Speculum stultorum» Nigellus Wirecker («Зеркало дураков» Нигеллуса Вireккера). Это история осла Brunellus'а, который идет в Салерно, чтобы избавиться от своего жалкого хвоста, штудирует теологию и право в Париже, затем становится монахом и основывает собственный орден. По дороге в Рим попадает в руки своего хозяина. Здесь рассеяны многочисленные пародии на эпитафии, рецепты, благословения, молитвы, орденские уставы и т. п.

[2] Многочисленные примеры игры падежами дает Леманн на с. 75—80 и на с. 155—156 («Эротическая грамматика»).

[3] Его русских собратьев Пушкин характеризует: «Вы разгульные, лихие, молодые чернецы».

ва;[1] или — «Venite apotemus», то есть «potemus» («Приидите выпить») вместо «Venite adoremus» («Приидите поклониться») (псалом XCIV, 6); в другом месте брат Жан произносит очень характерную для средневекового гротеска латинскую фразу: «Ad formam nasi cognoscitur «ad te levavi». В переводе это значит: «По форме носа ты узнаешь: (как) *«к тебе поднял я»*. Первая часть этой фразы связана с господствовавшим в те времена предрассудком (его разделяли даже врачи), что по величине носа можно судить о величине фалла и, следовательно, производительной силе мужчины. Вторая часть, взятая в кавычки и подчеркнутая нами, является началом одного из псалмов (CXXII, 10), то есть священным текстом, который получает, таким образом, непристойное истолкование. Снижающее переосмысление усиливается еще тем, что последний слог цитаты из псалма — vi — по созвучию с соответствующим французским словом истолковывался как название фалла. В гротеске — и средневековом и античном — нос обычно означал фалл. Во Франции существовала целая пародийная литания, составленная из текстов Священного писания и молитв, начинавшихся на ne (латинское отрицание — «не»), например, «Ne advertas» (т. е. «не отвращай»), «Ne revoces» («не призывай») и др. (их было, конечно, очень много). Литания эта называлась «Noms de tous les nez», то есть «Имена всех носов», так как латинское слово «ne» пародийно осмысливалось по созвучию с французским словом «nez», как нос (замещение фалла). Начиналась литания словами «Ne reminiscaris delicta nostra», то есть: «Да не вспомянешь ты прегрешения наши». Эти слова пелись в начале и конце семи покаянных псалмов и были связаны с основами христианского вероучения и культа. У Рабле есть аллюзия на эту литанию (кн. II, гл. 1); по поводу людей с чудовищными носами Рабле говорит: «desquels est escript: Ne reminiscaris», то есть «о которых написано Ne reminiscaris».

Все это характерные примеры того, как выискиваются даже самые внешние аналогии и созвучия, чтобы травестировать серьезное и заставить его зазвучать в смехо-

[1] Для издания 1542 г. Рабле из соображений осторожности произвел некоторую очистку первых двух книг романа; он удалил все направленные против Сорбонны (богословский факультет Парижского университета) аллюзии, но ему и в голову не пришло удалять «Sitio» и аналогичные травестии священных текстов, настолько еще живы были в его эпоху карнавальные права и вольности смеха.

вом плане. Во всем — в смысле, в образе, в звуке священных слов и обрядов — искали и находили ахиллесову пяту для осмеяния, какую-нибудь черточку, позволяющую связать их с материально-телесным низом. Многие святые имели свою неофициальную легенду, построенную часто просто на основе травестии их имени; например, Saint Vit (святой Ви) воспринимался по звучанию своего имени в плане телесного низа (фалл); существовало ходячее выражение «почтить святую Мамику», что означало — пойти к своей любовнице.

Можно сказать, что вся неофициальная фамильярная речь средневековых клириков (да и всей средневековой интеллигенции) и простого народа была глубоко проникнута элементами материально-телесного низа: непристойностями и ругательствами, божбой и клятвами, травестированными и вывернутыми наизнанку ходячими священными текстами и изречениями; все, что попадало в эту речь, должно было подчиниться снижающей и обновляющей силе могучего амбивалентного низа. Такой оставалась фамильярная речь и в эпоху Рабле. Ее характерные образцы — речь брата Жана и Панурга[1].

Универсальный характер смеха во всех перечисленных нами явлениях выступает с полной очевидностью. Средневековый смех направлен на тот же предмет, что и средневековая серьезность. Смех не только не делает никакого исключения для высшего, но, напротив, преимущественно направлен на это высшее. Далее он направлен не на частность и часть, но именно на целое, на всеобщее, на всё. Он как бы строит свой мир против официального мира, свою церковь — против официальной церкви, свое государство — против официального государства. Смех служит литургии, исповедует свой символ веры, венчает, совершает похоронный обряд, пишет надгробные эпитафии, избирает королей и епископов. Характерно, что самая маленькая средневековая

---

[1] В XVI веке в протестантской среде очень часто обличали шутливое и снижающее употребление священных текстов в фамильярном речевом общении. Современник Рабле Анри Этьен в своей «Апологии Геродота» жаловался на постоянное профанирующее употребление священных слов во время попоек. Он приводит многочисленные примеры такого употребления. Так, опрокидывая в себя стаканчик вина, обычно произносят слова из покаянного псалма «Сердце чисто созижди во мне, Боже, и дух прав о б н о в и во у т р о б е моей». Даже больные венерическими болезнями используют священные тексты для характеристики своей болезни и своего потения (см.: E s t i e n n e H. Apologie pour Hérodote, 1566, I, 16).

пародия всегда построена так, как если бы она была обломком целого и единого комического мира.

Этот смеховой универсализм резче и последовательнее всего проявляется в обрядово-зрелищных карнавальных формах и в связанных с ними пародиях. Но он есть и во всех других явлениях смеховой культуры средневековья: в комических элементах церковной драмы, в комических «dits» («сказах») и «débats» («прениях»), в животном эпосе, в фабльо и шванках[1]. Характер смеха и его связь с материально-телесным низом повсюду здесь остаются теми же самыми.

Можно сказать, что смеховая культура средневековья, тяготеющая к праздникам, была как бы «четвертой», то есть сатировой драмой средневековья, соответствовавшей и противопоставленной «трагической трилогии» официального христианского культа и вероучения. Как и античная сатирова драма, смеховая культура средневековья была в значительной степени драмой телесной жизни (совокупления, рождения, роста, еды, питья, испражнений), но, разумеется, драмой не индивидуального тела и не частного материального быта, а большого родового народного тела, для которого рождение и смерть не абсолютные начало и конец, но лишь моменты его непрерывного роста и обновления; большое тело этой сатировой драмы средневековья неотделимо от мира, проникнуто космическими элементами, сливается с поглощающей и рождающей землей.

* * *

Рядом с универсализмом средневекового смеха необходимо поставить вторую его замечательную особенность — неразрывную и существенную связь его со свободой.

Мы видели, что средневековый смех был абсолютно внеофициален, но он был зато легализован. Права дурацкого колпака были в средние века так же священны и неприкосновенны, как права pileus'а (дурацкого колпака) во время римских сатурналий.

---

[1] Правда, в этих явлениях уже выражается иногда специфическая ограниченность раннебуржуазной культуры, и в этих случаях имеет место измельчание и некоторое вырождение материально-телесного начала.

Эта свобода смеха, как и всякая свобода, была, конечно, относительной; область ее была то шире, то уже, но вовсе она никогда не отменялась. Свобода эта, как мы видели, была связана с праздниками и ограничивалась в известной мере временными гранями праздничных дней. Она сливалась с праздничной атмосферой и сочеталась с одновременным разрешением мяса, сала, половой жизни. Это праздничное освобождение смеха и тела резко контрастировало с минувшим или предстоящим постом.

Праздник был как бы временной приостановкой действия всей официальной системы со всеми ее запретами и иерархическими барьерами. Жизнь на короткий срок выходит из своей обычной, узаконенной и освященной колеи и вступает в сферу утопической свободы. Самая эфемерность этой свободы только усиливала фантастичность и утопический радикализм создаваемых в праздничной атмосфере образов.

Атмосфера эфемерной свободы царила как на народной площади, так и в бытовой домашней праздничной пирушке. Античная традиция вольной, часто непристойной и в то же время философской застольной беседы, возрожденная в эпоху Ренессанса, нашла местную традицию праздничной пирушки, выросшую из родственных фольклорных корней[1]. Эта традиция застольных бесед жива и в последующих веках. Аналогичны и традиции вакхических застольных песен, сочетающих обязательный универсализм (вопросы жизни и смерти) с материально-телесным моментом (вино, еда, плотская любовь), с элементарным чувством времени (молодость, старость, скоротечность жизни, изменчивость судьбы) и со своеобразным утопизмом (братство как собутыль-

[1] Для второй половины XVI века очень характерна литература вольных бесед (с преобладанием материально-телесной тематики) — бесед застольных, праздничных, рекреационных, прогулочных: Ноэль дю Файль. Деревенские шутливые беседы (Propos rustiques et facétieux, 1547), его же, «Сказки и новые речи Этрапеля» (Contes et nouveaux discours d'Entrapel, 1585), Жак Таюро, Диалоги (Dialogues, 1562), Никола де Шольер, Утренние беседы (Matinées, 1585), его же, «Послеобеденные беседы» («Les aprés-diners»), Гийом Буше, Беседы после ужина («Serées», 1584—1597) и др. Сюда же нужно отнести и «Способ добиться успеха в жизни» Бероальда де Вервиля, о котором мы уже упоминали. Все эти произведения относятся к особому типу карнавализованного диалога, и все они отражают в большей или меньшей степени влияние Рабле.

ников, так и всего человечества, торжество изобилия, победа разума и т. п.).

Известной степенью легальности пользовались смеховые ритуалы праздника дураков, праздника осла, различные смеховые процессии и обряды на других праздниках. Легализованы были дьяблерии, причем «чертям» иногда особо предоставлялось право «свободно бегать» по улицам и окрестностям уже за несколько дней до постановок и создавать вокруг себя атмосферу чертовщины и необузданности; легализованы были увеселения ярмарочной площади; легализован был карнавал. Конечно, легализация эта была вынужденной, неполной, чередовалась с борьбой и запретами. На протяжении всего средневековья государство и церковь принуждены были делать большие или меньшие уступки площади, считаться с площадью. На протяжении всего года были рассеяны островки времени, ограниченные строгими праздничными датами, когда миру разрешалось выходить из официальной колеи, но исключительно в защитной форме смеха. Самому смеху границы почти не ставились, лишь бы это был смех.

С универсализмом и свободой средневекового смеха связана и третья замечательная особенность его — существенная связь смеха с *неофициальной народной правдой*.

Серьезность в классовой культуре официальна, авторитарна, сочетается с насилием, запретами, ограничениями. *В такой серьезности всегда есть элемент страха и устрашения.* В средневековой серьезности этот элемент резко доминировал. Смех, напротив, предполагал преодоление страха. Не существует запретов и ограничений, созданных смехом. Власть, насилие, авторитет никогда не говорят на языке смеха.

Особенно остро ощущал средневековый человек в смехе именно *победу над страхом*. И ощущалась она не только как победа над мистическим страхом («страхом божиим») и над страхом перед силами природы,— но прежде всего как победа над моральным страхом, сковывающим, угнетающим и замутняющим сознание человека: страхом перед всем освященным и запретным («мана» и «табу»), перед властью божеской и человеческой, перед авторитарными заповедями и запретами, перед смертью и загробными воздаяниями, перед адом, перед всем, что *страшнее земли*. Побеждая

этот страх, смех прояснял сознание человека и раскрывал для него мир по-новому. Эта победа, правда, была только эфемерной, праздничной, за нею снова следовали будни страха и угнетения, но из этих праздничных просветов человеческого сознания складывалась другая неофициальная правда о мире и о человеке, которая подготовляла новое ренессансное самосознание.

Острое ощущение победы над страхом — очень существенный момент средневекового смеха. Это ощущение находит свое выражение в ряде особенностей смеховых образов средневековья. В них всегда наличен этот побежденный страх в форме уродливо-смешного, в форме вывернутых наизнанку символов власти и насилия, в комических образах смерти, в веселых растерзаниях. Все грозное становится смешным. Мы уже говорили, что к числу обязательных аксессуаров карнавала относилось гротескное сооружение, называвшееся «адом»; «ад» этот обычно торжественно сжигался в кульминационный момент праздника. Вообще нельзя понять гротескного образа без учета этого момента побежденного страха. Со страшным играют и над ним смеются: страшное становится «веселым страшилищем». Но нельзя понять гротескного образа, если упрощать этот момент и пытаться истолковывать весь образ в духе отвлеченной рационализации его. Нельзя сказать, где кончается побежденный страх и где начинается радостное веселье. Тот же карнавальный ад — это поглощающая и рождающая земля, он часто оборачивается рогом изобилия, страшилище — смерть — оказывается беременной; разные уродства — все эти выпяченные животы, громадные носы, горбы и т. п. — оказываются признаками беременности или производительной силы. Победа над страхом не есть его отвлеченное устранение, но это есть одновременно и его развенчание, и его обновление, его переход в веселье: лопнул «ад» и рассыпался рогом изобилия.

Мы сказали, что средневековый смех побеждал страх перед тем, что страшнее земли. Все неземное страшное оборачивалось з е м л е ю, она же — родная мать, поглощающая, чтобы родить сызнова, родить большее и лучшее. На земле не может быть ничего страшного, как не может его быть на материнском теле, где кормящие сосцы, где рождающий орган, где теплая кровь. Земное страшное — это детородный орган, телесная могила, но она расцветает наслаждением и новыми рождениями.

Но средневековый смех — это не субъективно-индивидуальное и не биологическое ощущение непрерывности жизни — это ощущение социальное, всенародное. Человек ощущает эту непрерывность жизни на праздничной площади, в карнавальной толпе, соприкасаясь с чужими телами всех возрастов и положений; он чувствует себя членом вечно растущего и обновляющегося народа. Поэтому народно-праздничный смех включает в себя момент победы не только над страхом перед потусторонними ужасами, перед священным, перед смертью,— но и над страхом перед всякой властью, перед земными царями, перед земным социальным верхом, перед всем, что угнетает и ограничивает[1].

Средневековый смех, победивший страх перед тайной, перед миром и перед властью, безбоязненно раскрывал правду о мире и о власти. Он противостоял лжи и восхвалению, лести и лицемерию. Эта правда смеха снижала власть, сочеталась с бранью — срамословием. Носителем такой правды был и средневековый шут.

А. Н. Веселовский в своей статье о Рабле так характеризует общественное значение шута:

«В средние века шут — бесправный носитель объективно отвлеченной истины. В эпоху, когда вся жизнь складывалась в условные рамки сословия, прерогативы школьной науки и иерархии, истина локализировалась по этим рамкам, была относительно феодальной, школьной и т. д., почерпая свою силу из той либо другой среды, являясь результатом ее жизненной правоспособно-

---

[1] Глубокие мысли о функциях смеха в истории культуры высказывал Герцен (хотя он и не знал вовсе смеющегося средневековья): «Смех имеет в себе нечто революционное... Смех Вольтера разрушил больше плача Руссо» (Соч. в девяти томах. М., 1956, т. 3, с. 92). И в другом месте: «Смех — вовсе дело не шуточное, и им мы не поступимся. В древнем мире хохотали на Олимпе и хохотали на земле, слушая Аристофана и его комедии, хохотали до самого Лукиана. С IV столетия человечество перестало смеяться — оно все плакало, и тяжелые цепи пали на ум середь стенаний и угрызений совести. Как только лихорадка изуверства начала проходить, люди стали опять смеяться. *Написать историю смеха было бы чрезвычайно интересно.* В церкви, во дворце, во фронте, перед начальником департамента, перед частным приставом, перед немцем-управляющим никто не смеется. Крепостные слуги лишены права улыбки в присутствии помещиков. *Одни равные смеются между собой.* Если низшим позволить смеяться при высших или если они не могут удержаться от смеха, тогда прощай чиночитание. Заставить улыбнуться над богом Аписом — значит расстричь его из священного сана в простые быки» (А. И. Герцен об искусстве. М., 1954, с. 223).

сти. Феодальная истина — это право теснить виллана, презирать его рабский труд, ходить на войну, охотиться по крестьянским полям и т. п.; школьная истина — право исключительного знания, вне которого нет прока, почему его следует ограждать от всего, что грозит его замутить и т. д.— Всякая общечеловеческая правда, не приуроченная к тому или другому сословию, установленной профессии, т. е. к известному праву, исключалась, с нею не считались, ее презирали, влекли на костер по первому подозрению и допускали лишь в тех случаях, когда она представала в безобидной форме, возбуждая смех и не претендуя на какую-нибудь более серьезную роль в жизни. Так определялось общественное значение шута»[1].

Веселовский дает верную характеристику феодальной правды. Правильно и его утверждение, что шут был носителем другой, нефеодальной, неофициальной правды. Но эту неофициальную правду вряд ли можно определять как «объективно-отвлеченную истину». Веселовский далее берет шута изолированно от всей остальной могучей смеховой культуры средневековья и потому понимает смех лишь как внешнюю защитную форму для «объективно-отвлеченной истины», для «общечеловеческой правды», которую и провозглашал шут, пользуясь этой внешней формой, то есть смехом. Не будь же внешних репрессий и костра, эти истины сбросили бы шутовской наряд и заговорили бы в серьезном тоне. Такое понимание средневекового смеха кажется нам неверным.

Смех, безусловно, был и внешней защитной формой. Он был легализован, он имел привилегии, он освобождал (в известной только мере, конечно) от внешней цензуры, от внешних репрессий, от костра. Этот момент нельзя недооценивать. Но сводить к нему все значение смеха совершенно недопустимо. Смех не внешняя, а существенная внутренняя форма, которую нельзя сменить на серьезность, не уничтожив и не исказив самого содержания раскрытой смехом истины. Он освобождает не только от внешней цензуры, но прежде всего от большого внутреннего цензора, от тысячелетиями воспитанного в человеке страха перед священным, перед авторитарным запретом, перед прошлым,

---

[1] См.: Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1939, с. 441—442.

перед властью. Он раскрывал материально-телесное начало в его истинном значении. Он раскрывал глаза на новое и будущее. Он, следовательно, не только позволял высказывать антифеодальную народную правду, но он помогал и самому ее раскрытию, и внутреннему формированию. И эта правда тысячелетиями формировалась и отстаивалась в лоне смеха и народно-праздничных смеховых форм. Смех раскрывал мир по-новому в его максимально веселом и максимально трезвом аспекте. Его внешние привилегии неразрывно связаны с этими внутренними его силами, они являются как бы внешним признанием его внутренних прав. Поэтому смех менее всего мог становиться орудием угнетения и одурманивания народа. И его никогда не удавалось сделать до конца официальным. Он всегда оставался свободным оружием в руках самого народа.

В противоположность смеху средневековая серьезность была изнутри проникнута элементами страха, слабости, смирения, резиньяции, лжи, лицемерия или, напротив,— элементами насилия, устрашения, угроз, запретов. В устах власти серьезность устрашала, требовала и запрещала; в устах же подчиненных — трепетала, смирялась, восхваляла, славословила. Поэтому средневековая серьезность вызывала недоверие у народа. Это был официальный тон, к которому и относились как ко всему официальному. Серьезность угнетала, пугала, сковывала; она лгала и лицемерила; она была скупой и постной. На праздничной площади, за пиршественным столом серьезный тон сбрасывался, как маска, и начинала звучать иная правда в форме смеха, шутовских выходок, непристойностей, ругательств, пародий, травестий и т. п. Все страхи и ложь рассеивались перед торжеством материально-телесного и праздничного начала.

Было бы, однако, неправильно думать, что средневековая серьезность вовсе не импонировала народу. Поскольку было место для страха, поскольку средневековый человек был еще слишком слаб перед лицом природных сил и перед лицом сил общественных,— серьезность страха и страдания в ее религиозных, социально-государственных и идеологических формах не могла не импонировать. Сознание свободы могло быть только ограниченным и утопическим. Поэтому было бы неправильно думать, что народное недоверие к серьезности и народная любовь к смеху, как к иной правде, всегда носили осознанный, критический и четко оппозицион-

ный характер. Мы знаем, что люди, создававшие необузданнейшие пародии на священные тексты и на церковный культ, часто были людьми, искренне этот культ принимавшими и служившими ему. До нас дошли свидетельства средневековых людей, приписывающие пародиям дидактические и назидательные цели. Так, например, до нас дошло свидетельство одного монаха из Сен-Галенского монастыря, который утверждал, что обедни пьяниц и игроков были составлены с назидательной целью отвращения от игры и пьянства и будто бы действительно привели многих студентов на путь покаяния и исправления[1]. Человек средневековья мог совмещать благоговейное присутствие на официальной мессе с веселым пародированием официального культа на площади. Доверие к шутовской правде, к правде «мира наизнанку» могло совмещаться с искренней лояльностью. Веселая правда о мире, основанная на доверии к материи и материально-духовным силам человека, которую провозгласила эпоха Возрождения, в средние века утверждалась стихийно в материально-телесных и утопических образах смеховой культуры, но индивидуальное сознание отдельного человека далеко не всегда могло освободиться от серьезности страха и слабости. Даруемая смехом свобода часто была для него только праздничной роскошью.

Таким образом, недоверие к серьезному тону и вера в правду смеха носили стихийный характер. Понимали, что за смехом никогда не таится насилие, что смех не воздвигает костров, что лицемерие и обман никогда не смеются, а надевают серьезную маску, что смех не создает догматов и не может быть авторитарным, что смех знаменует не страх, а сознание силы, что смех связан с производительным актом, рождением, обновлением, плодородием, изобилием, едой и питьем, с земным бессмертием народа, что наконец смех связан с будущим, с новым, с грядущим, очищает ему дорогу. Поэтому стихийно не доверяли серьезности и верили праздничному смеху.

Средневековые люди были равно причастны двум жизням — официальной и карнавальной, двум аспектам мира — благоговейно-серьезному и смеховому. Эти два

---

[1] В этом суждении проявляется буржуазная морализирующая тенденция (в духе более позднего гробианства), но одновременно и стремление обезвредить пародии.

аспекта сосуществовали в их сознании. В очень яркой и наглядной форме это сосуществование отражалось на страницах иллюминованных рукописей XIII и XIV веков, например, легендариев, то есть рукописных сборников житий святых. Здесь в пределах одной страницы совмещаются благоговейно-строгие иллюстрации к житийному тексту с целым рядом свободных, то есть не связанных с текстом, изображений химер (причудливых сочетаний человеческих, животных и растительных форм), комических чертей, жонглеров с их акробатическими трюками, маскарадных фигур, пародийных сценок и т. п., то есть чисто карнавальных гротескных образов. И все это, повторяем, в пределах одной и той же страницы. Плоскость страницы, как и сознание средневекового человека, вмещало в себя оба аспекта жизни и мира[1]. Но не только в книжной миниатюре, а и в росписи средневековых церквей (о чем мы уже говорили), и в церковной скульптуре мы наблюдаем то же сосуществование благоговейно-серьезного и строгого с карнавально-гротескным. Особенно характерна роль химеры (этой квинтэссенции гротеска), которая буквально вторгается повсюду. Но и в изобразительных искусствах средневековья строгая внутренняя граница разделяет оба аспекта: они сосуществуют рядом друг с другом, однако не сливаются и не смешиваются.

* * *

Итак, народная смеховая культура средневековья была в основном ограничена островками праздников и рекреаций. Рядом с ней существовала официальная серьезная культура, строго отграниченная от площадной культуры смеха. В этой последней повсюду пробивались ростки нового мировоззрения, но, замкнутые в специфических формах смеховой культуры, разбросанные по изолированным утопическим островкам народно-праздничного, рекреационного и застольного веселья или в

[1] Недавно у нас опубликована в высшей степени интересная книга — «Неизвестный памятник книжного искусства. Опыт восстановления французского легендария XIII века». М.—Л., 1963. Книга издана под редакцией В. С. Люблинского, руководившего восстановлением памятника — уникального легендария XIII века. Страницы этого легендария могут послужить исключительно яркой и полной иллюстрацией к сказанному нами (см. великолепные анализы В. С. Люблинского на с. 63—73 названной книги).

зыбкой стихии фамильярной разговорной речи, эти ростки не могли разрастись и распуститься. Для этого они должны были пробиться в большую литературу.

Уже на исходе средневековья начинается процесс взаимного ослабления границ между культурой смеха и большой литературой. Низовые формы начинают все более и более проникать в верхние слои литературы. Народный смех проникает в эпос, повышается его удельный вес в мистериях. Начинают расцветать такие жанры, как моралите, соти, фарсы. Для XIV и XV веков характерно появление и расцвет шутовских обществ — «Королевство Базош», «Ребята без печали»[1] и др. Смеховая культура начинает выходить за узкие праздничные грани, стремится проникнуть во все сферы идеологической жизни.

В эпоху Ренессанса этот процесс завершился. В романе Рабле средневековый смех нашел свое высшее выражение. Он стал здесь формой для нового свободного и критического и с т о р и ч е с к о г о сознания. И эта высшая стадия смеха была уже подготовлена в средние века.

Что касается до античной традиции, то она сыграла значительную роль только в самом процессе осознания и т е о р е т и ч е с к о г о освещения средневекового наследия смеха. Мы видели, что ренессансная философия смеха опиралась на античные источники. Нужно сказать, что во французском возрождении XVI века на первом плане находится вовсе не «классическая» традиция античности — не эпос, не трагедия, не строгие жанры лирики, то есть вовсе не та традиция, которая стала определяющей для классицизма XVII века,— а Лукиан, Афиней, Авл Геллий, Плутарх, Макробий и др. эруди-

---

[1] «К о р о л е в с т в о Б а з о ш» — общество для постановки моралите. Состояло оно из секретарей парламентских адвокатов. Первую привилегию это общество получило еще при Филиппе Красивом. В дальнейшем basochiens разработали особый вид заключительной игры — «Parades». Эти «парады» широко пользовались правами смеха на вольность и непристойность. «Basochiens» составляли также пародии на священные тексты и «Sermons joyeux», т. е. комические проповеди. За свои постановки «Королевство Базош» часто подвергалось запрещениям и репрессиям. В 1547 г. это общество было окончательно ликвидировано.

Общество «Enfans sans souci» ставило соти. Глава этого общества назывался «Prince des sots».

ты, риторы и сатирики поздней античности[1]. Говоря в терминах Рейха, в XVI веке на первом плане находилась «мимическая» традиция античности, античный «биологический» и «этологический» образ, диалог, застольная беседа, сценка, анекдот, изречение. Но все это родственно средневековой традиции смеха, созвучно ей[2]. Все это, по нашей терминологии,— карнавализованная античность.

Ренессансная философия смеха, построенная на античных источниках, была не во всем адекватна действительной смеховой практике Ренессанса. Философия смеха не отражала самого главного в ней — исторической направленности ренессансного смеха.

Литература и другие документы эпохи Ренессанса свидетельствуют об исключительно ясном и четком ощущении современниками большого исторического рубежа, радикальной смены времен, смены исторических эпох. Во Франции в двадцатых и в начале тридцатых годов XVI века это ощущение было особенно острым и неоднократно облекалось в форму сознательных деклараций. Люди провожали «мрак готического века» и встречали солнце нового времени. Достаточно напомнить посвятительное послание Рабле к Андрэ Тирако и знаменитое письмо Гаргантюа к Пантагрюэлю.

Средневековая культура смеха дала подготовленные формы для выражения этого исторического ощущения. Ведь эти формы имели самое существенное от-

---

[1] Комедиографы — Аристофан, Плавт, Теренций — большого влияния не имели. Стало общим местом сопоставлять Рабле с Аристофаном. Отмечают существенную близость между ними в самых методах комики. Но это не может быть объяснено влиянием. Рабле, конечно, знал Аристофана: в числе дошедших до нас одиннадцати книг с экслибрисом Рабле имеется и том Аристофана в латинском переводе, но следов влияния его в романе мало. Некоторая близость в методах комики (ее не следует преувеличивать) объясняется родством фольклорных карнавальных источников. Единственную сохранившуюся сатирову драму — «Циклоп» Еврипида — Рабле отлично знал; он два раза цитирует ее в своем романе, и она, безусловно, имела на него некоторое влияние.

[2] Характер античной эрудиции самого Рабле и его эпохи, их вкусы и предпочтения в выборе античных источников отлично вскрывает J. Plattard в своей книге «L'oeuvre de Rabelais (Sources, invention et composition)», 1910. Дополнением к ней может служить книга об источниках Монтеня: Villey P. Sources et évolution des Essais de Montaigne, Paris, 1910. Уже Плеяда вносит некоторые изменения в этот отбор античного наследия, подготовляя XVII век с его определенной и четкой установкой на «классическую» античность.

ношение ко времени, к временной смене, к будущему. Они развенчивали и обновляли господствующую власть и официальную правду. Они торжествовали возврат лучших времен и всенародного изобилия и справедливости. В них и подготовлялось новое историческое сознание. Поэтому именно в смехе это сознание и нашло свое наиболее радикальное выражение.

Очень хорошо говорил об этом Б. А. Кржевский в своей статье о Сервантесе:

«Гром оглушительного хохота, которым разражается передовая Европа, подталкивавшая к могиле вековечные устои феодализма, был веселым и наглядным доказательством ее чуткости к перемене исторического воздуха. Раскаты этого «исторически» окрашенного смеха потрясали не одну лишь Италию, Германию или Францию (я имею в виду в первую очередь Рабле, «Гаргантюа и Пантагрюэль»), они нашли гениальный отклик и за Пиренеями...»[1]

Все народно-праздничные образы были поставлены на службу новому историческому ощущению — от простых переодеваний и мистификаций (их роль в литературе Возрождения, например, у Сервантеса, громадна) до более сложных карнавальных форм. Происходит мобилизация всех веками выработанных форм веселых проводов зимы, поста, старого года, смерти и веселых встреч весны, жирных дней, убоя скота, свадеб, нового года и т. п.— всех веками отстоявшихся образов смены и обновления, роста и изобилия.

Все эти образы, и без того насыщенные временем и утопическим будущим, народными чаяниями и стремлениями, становятся теперь выражением всенародных веселых проводов умирающей эпохи, старой власти и старой правды.

Смеховые формы господствуют не только в художественной литературе. Чтобы добиться популярности, чтобы стать доступными народу и завоевать его доверие, протестантские деятели стали прибегать к этим формам в своих памфлетах и даже в богословских трактатах. Существенное значение и здесь имел переход на народный французский язык. Анри Этьен выпустил свой протестантский памфлет-сатиру «Апология Геродота»

---

[1] «Ранний буржуазный реализм».— Сб. под ред. Н. Я. Берковкого. Л., 1936, с. 162.

(«L'Apologie pour Hérodote», 1566 г.), за которую его стали называть «Женевский Пантагрюэль», а Кальвин выразился о нем, что он религию «повернул на раблезианский лад» (tournoità la rabelaiserie). Произведение это действительно написано в раблезианском стиле и полно элементов народной комики. Знаменитый протестантский деятель Пьер Вире (Pierre Viret) в своих «Disputations chrestiennes» (1544) дает интересное и характерное оправдание комического элемента в богословской литературе:

«Если им (серьезным теологам.— *М. Б.*) кажется, что трактовать подобные темы можно только с величайшей серьезностью и скромностью, то я не отрицаю, что слово Божие требует благоговейного к себе отношения. Но следует также понять, что слово Божие не столь жестко и сурово, чтобы его важность и величие не сочетались бы с элементами иронии, фарса, пристойной игры, острой шутки и прибаутки».

Аналогичную мысль высказывает неизвестный автор «Христианской сатиры о Папской кухне» («Satires chrestiennes de la Cuisine Papale», 1560) в обращении к читателю:

«Мне вспомнились строки из Горация: «Что может помешать тому, кто смеется, сказать правду». И действительно, правда должна быть преподана различными способами, так что воспринять ее можно не только с помощью демонстраций веских авторитетов, но также и в оправе каких-нибудь веселых историй (quelques facities)».

В эту эпоху, только вооружившись неофициальной стихией смеха, можно было подойти к народу, подозрительно относившемуся ко всякой серьезности, привыкшему связывать откровенную и свободную правду со смехом.

Даже первый перевод Библии на французский язык, выполненный Оливетаном, отражает влияние языка и стиля Рабле. В библиотеке Оливетана находились и произведения Рабле. Исследователь Кальвина Думерг очень хорошо говорит о переводе Оливетана (Doumergue, Calvin, т. 1, с. 121):

«Библия 1535 г. обнаруживает тот наивный народный юмор, который сделал Оливетана одним из основателей французского языка, поставив его между Рабле и Кальвином: по стилю ближе к Рабле, а по мысли — к Кальвину».

* * *

Шестнадцатый век — это вершина в истории смеха, пик этой вершины — роман Рабле. Дальше, уже с Плеяды, начинается довольно крутой спуск. Мы уже охарактеризовали выше точку зрения XVII века на смех: смех утрачивает свою существенную связь с миросозерцанием, он сочетается с отрицанием, притом догматическим отрицанием, он ограничивается областью частного и частно-типического, он утрачивает свою историческую окраску; его связь с материально-телесным началом, правда, сохраняется, но самое это начало приобретает характер низкого частного быта.

Как протекал этот процесс деградации смеха?

В XVII веке проходила *стабилизация* нового порядка абсолютной монархии. Создавалась новая, относительно прогрессивная «всемирно-историческая форма». Она нашла свое идеологическое выражение в рационалистической философии Декарта и в эстетике классицизма. В рационализме и классицизме ярко выражены основные черты новой официальной культуры, отличной от церковно-феодальной, но проникнутой, как и она, авторитарной серьезностью, хотя и менее догматической. Были созданы новые господствующие понятия, которые, по словам К. Маркса, новый господствующий класс неизбежно представляет в качестве вечных истин[1].

В новой официальной культуре побеждают тенденции к устойчивости и завершенности бытия, к однозначности и однотонной серьезности образов. Амбивалентность гротеска становится неприемлемой. Высокие жанры классицизма совершенно освобождаются от всякого влияния гротескной смеховой традиции.

Однако традиция эта не вовсе умирает: она продолжает жить и бороться за свое существование как в низких канонических жанрах (комедия, сатира, басня), так, в особенности, и в жанрах неканонических (в романе, в особой форме бытового диалога, в бурлескных жанрах и др.); продолжает она жить и на народной сцене (Табарен, Тюрлюпены и др.). Все эти жанры носили в большей или меньшей степени *оппозиционный*

[1] См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 45—48.

характер. Это и позволило гротескно-смеховой традиции проникнуть в них. Но и эти жанры оставались все же — в большей или меньшей степени — в границах официальной культуры, и потому смех и гротеск изменяют в них свою природу и деградируют.

На этой буржуазной линии развития раблезианского смехового гротеска мы остановимся дальше несколько подробнее. Здесь же мы должны еще отметить особую линию развития карнавальной и раблезианской образности в XVII веке, связанную, по-видимому, с настроениями фрондирующей аристократии, но имеющую и более общее значение.

Очень характерно такое явление: персонажи Рабле становятся в XVII веке героями придворных праздников, маскарадов, балетов. В 1622 году в Блуа танцуют «маскарад» под названием «Рождение Пантагрюэля», где фигурируют Панург, брат Жан, панзуйская сивилла рядом с младенцем-великаном и его кормилицей. В 1628 году в Лувре танцуют балет «Колбасы» (на тему «колбасной войны»), несколько позже — балет «Пантагрюэлисты», а в 1638 году — «Раблезианскую буффонаду» (по материалу «Третьей книги»). Аналогичные постановки имели место и позже[1].

Эти явления свидетельствуют о том, что зрелищная природа образов Рабле воспринималась еще очень живо. Не забылась еще народно-праздничная карнавальная родина раблезианской фантастики[2]. Но в то же время эти образы с народной площади перекочевали в придворный маскарад, и стиль и осмысление их здесь, конечно, соответственно изменились.

Нужно сказать, что такова была одна из линий судьбы народно-праздничной традиции в новое время. Придворные празднества с их маскарадами, шествиями, аллегориями, фейерверком и т. п. жили отчасти и за счет карнавальной традиции. Придворные поэты (прежде всего в Италии) были организаторами этих празднеств и знатоками этих форм, иной раз понимавшими всю их миросозерцательную и утопическую глубину. Таким был

---

[1] См. Boulanger J. Rabelais à travers les âges, p. 34. См. также специальную статью Clouzot H. Ballets de Rabelais au XVII siècle (Rev. Et. Rab., t. V, 90).

[2] Еще и в новейшее время во Франции создаются комические оперы на раблезианском материале: «Панург» Массне (пост. в 1913 г.), «Гаргантюа» Мариотта (пост. в 1935 г. в Opéra-comique).

еще и Гете при Веймарском дворе: на обязанности его лежали постановки подобных празднеств. Он с глубочайшим вниманием изучал традиционные формы, стараясь проникнуть в смысл и значение отдельных масок и символов[1]. И он умел в собственном творчестве применить эти образы к историческому процессу, умел вскрыть заложенную в них «философию истории». Глубокое влияние народно-праздничных форм на его творчество до сих пор еще недостаточно оценено и изучено.

Народно-праздничные формы, перейдя в линию придворно-маскарадного развития и сочетаясь здесь с иными традициями, как мы уже сказали, начинают стилистически вырождаться. Появляются первоначально чуждые им моменты декоративности и абстрактного аллегоризма; амбивалентная, связанная с материально-телесным низом, непристойность вырождается в поверхностную эротическую фривольность. Народно-утопический дух и новое историческое ощущение начинают покидать эти формы.

Очень показателен для судьбы другой, буржуазной, линии развития народно-праздничного наследия «комический роман» XVII века — роман Сореля, Скаррона и др. Сознание Сореля было уже во многом буржуазно ограниченным, и это нашло свое яркое выражение в его теоретических воззрениях на литературу. Он выступает против художественного вымысла и фантастики, он становится на точку зрения узкого здравого смысла и трезвого буржуазного практицизма. Он пишет роман для того, чтобы отучить публику от чтения бесполезных романов. В «Дон Кихоте» он усматривает простую литературную пародию на рыцарские романы, на фантастику, на мечтательность и на идеализм, пародию, данную с точки зрения здравого смысла и практицизма; таким образом, он дает типичное узкобуржуазное понимание «Дон Кихота». Таковы его теоретические воззрения.

Но художественное творчество самого Сореля далеко не во всем отвечает этим теоретическим воззрениям. Оно сложно и противоречиво. Оно полно традиционных образов, которые находятся здесь в стадии перехода и переосмысливания, еще далеко не завершившихся.

---

[1] Эти изучения получили свое выражение (частичное) в сцене маскарада во второй части «Фауста».

Ближе всего к теоретическим воззрениям Сореля по своему основному замыслу «Экстравагантный пастушок» («Berger extravagant»). Роман этот — пасторальный «Дон Кихот», упрощенный до голой литературной пародии на популярные в ту эпоху пастушеские романы. Но, несмотря на этот поверхностно-рациональный и узколитературный замысел, произведение включает в себя ряд традиционных образов и мотивов, значение которых выходит далеко за пределы этого поверхностного замысла. Таков прежде всего мотив безумия или глупости героя, Лизиса. Как и в «Дон Кихоте», тема безумия героя позволяет развернуть вокруг него целую серию всевозможных карнавальных увенчаний-развенчаний, переодеваний и мистификаций. Тема эта (безумие героя) позволяет и остальному миру выйти из своей обычной официальной колеи и включиться в карнавальное безумие героя. Как ни ослаблены эти мотивы у Сореля, все же в них еще тлеют искры народно-праздничного смеха с его возрождающим материально-телесным низом. Но эти более глубокие черты традиционных карнавальных мотивов и образов проявляются здесь почти помимо воли и сознания автора.

Отметим сцену ожидания конца мира, мирового пожара и потопа в деревушке около Сен-Клу и связанную с этой сценой картину грандиозного деревенского пьянства. Здесь имеются точки соприкосновения с системой образов Рабле. Отметим также знаменитый «Пир богов» («Banquet des Dieux»), включенный в третью книгу романа.

Более существенный и продуктивный характер носят традиционные мотивы и образы в лучшем романе Сореля — в «Франсионе».

Отметим прежде всего роль школьных «фацетий» в романе (вспомним громадное значение школьных рекреаций в истории средневековой литературы): изображение школярской богемы с ее мистификациями, травестиями и пародированиями занимает в романе существенное место. Отметим далее мистификацию Ремона и замечательный, один из лучших в романе, эпизод оргии в его замке. Наконец, особо подчеркнем эпизод шутовского избрания школьного педанта Гортензиуса королем Польши. Это — совершенно карнавально-сатурналиевская игра (и самая арена этой игры — Рим). Однако историческое ощущение, раскрывающееся в этих обра-

зах, чрезвычайно ослаблено и сужено. Таковы «комические романы» Сореля.

Еще более обедненный и суженный характер носят традиции гротескного реализма в диалогической литературе XVII века. Мы здесь имеем в виду прежде всего «Болтовню у постели роженицы» («Caquets de l'accouchée»). Это небольшое произведение, которое публиковалось отдельными выпусками в течение 1622 года; в 1623 году оно вышло в виде одной книжки. Принадлежит оно, по-видимому, нескольким авторам. В нем изображены традиционные женские сборища у постели поправляющейся роженицы. Традиция таких сборищ очень стара[1]. Посвящались они обильной еде и откровенной беседе: здесь отпадали многие условности обычного общения. Родовой акт и еда предопределяли роль материально-телесного низа в тематике этих бесед. Такова была традиция. В нашем произведении автор подслушивает болтовню женщин, спрятавшись за занавеской. В этой болтовне, однако, темы материально-телесного низа (например, раблезианская тема подтирок) переведены в частно-бытовой план; вся эта женская болтовня — просто сплетни и пересуды. На смену площадной существенной откровенности с ее гротескным амбивалентным низом пришло подслушивание комнатных интимностей частной жизни из-за занавески.

Подобные «Caquets» в эту эпоху были в моде. Аналогично — на женской болтовне — построены «Болтовня торговок рыбой» («Caquets des poissonières», 1621—1622 гг.) и «Болтовня женщин предместья Монмартр» («Caquets des femmes du faubourg Montmartre», 1622 г.). Очень характерно произведение «Любовные шашни, интриги и пронырство челяди больших домов в наше время» («Amours, intrigues et cabales des domestiques des grandes maisons de ce temps», 1625 г.). Это пересуды и сплетни слуг и служанок большого дома, но даже и не о господах, а о слугах же более высокого ранга. Все это произведение построено на подслушивании и на буквальном подсматривании половых интимностей и на откровенном их обсуждении. Здесь, по сравнению с диалогической литературой XVI века, уже полное вырождение площадной откровенности: она превращается в перемывание частного грязного белья.

---

[1] В XVI веке о них упоминают Этьен Пакье и Анри Этьен.

Эта диалогическая литература XVII века подготовляла «альковный реализм» частного быта, реализм подсматривания и подслушивания, достигший своего расцвета уже в XIX веке. Эти диалогические произведения — интересный исторический документ, по которому можно проследить процесс вырождения гротескной площадной откровенности и карнавально-пиршественного диалога в частно-житейский диалог бытового романа нового времени. Но какая-то карнавальная искорка здесь все же тлела.

Несколько иной характер приобретают традиции народно-праздничных мотивов и образов у поэтов-либертинов: Сент-Амана, Теофиля Вио, д'Ассуси. Здесь сохраняется миросозерцательный смысл образов, но они приобретают эпикурейско-индивидуалистическую окраску. Эти поэты восприняли и сильное непосредственное влияние Рабле. Эпикурейско-индивидуалистическое истолкование образов материально-телесного низа довольно характерное явление в жизни этих образов в последующих веках, параллельное их частно-бытовому натуралистическому истолкованию.

Другие стороны народно-праздничных образов оживают у Скаррона в его «Комическом романе». Коллектив странствующих актеров здесь не узкопрофессиональный мирок, аналогичный другим профессиям. Актерский коллектив противопоставляется всему остальному устроенному и упроченному миру как особый полуреальный, полуутопический мир, изъятый в известной мере из общей условности и связанности и обладающий до некоторой степени карнавальными правами и вольностями. За ним частично закрепились народно-праздничные привилегии. Театральная повозка бродячих актеров распространяет вокруг себя праздничную карнавальную атмосферу, которая царит и в самой жизни, в самом быту актеров. Таково было восприятие театра и Вильгельмом Мейстером (Гете). Карнавально-утопическое обаяние театрального мира сохраняется, в сущности, и теперь.

В творчестве самого Скаррона рядом с актерским романом мы находим произведения, раскрывающие другие стороны того же более широкого комплекса народно-праздничных, гротескных и пародийных форм и образов. Таковы его бурлескные поэмы, гротескные комедии и в особенности его «Вергилий наизнанку» («Virgile travesti»). Он описывает в стихах Сен-Жер-

менскую ярмарку с ее карнавалом[1]. Наконец в его знаменитых «бутадах капитана Матамора» имеются почти раблезианские образы гротескного типа. Так, в одной из бутад Матамор заявляет, что ад — его винный погреб, а небо — его кладовая для продуктов, небесный свод — его постель, спинки постели — полюса, а бездны вод — его ночной горшок («et mon pot à pisser les abîmes de l'onde»). Нужно сказать, что пародийные травестии Скаррона (особенно «Вергилий наизнанку») уже далеки от универсальных и положительных пародий народной культуры и приближаются к узким и чисто литературным пародиям нового времени.

Все разобранные нами явления относятся к доклассической эпохе XVII века, то есть к эпохе до царствования Людовика XIV. Влияние Рабле сочетается здесь с еще живыми непосредственными традициями народно-праздничного смеха. Поэтому и Рабле не казался еще чем-то исключительным и ни на что не похожим. В дальнейшем этот живой контекст, в котором воспринимался и которым освещался Рабле, почти совсем отпадает. Рабле становится одиноким и странным писателем, нуждающимся в особых истолкованиях и комментариях. Это нашло очень яркое выражение в знаменитом суждении о Рабле Лабрюйера (La Bruyère). Соответствующее место в его книге «Характеры или нравы этого века» («Les Caractères, ou les Moeurs de ce siècle», 1688) появилось только в пятом издании и, следовательно, относится уже к 1690 году. Приводим это место в подлиннике с последующим подробным анализом текста:

«Marot et Rabelais sont inexcusables d'avoir semé l'ordure dans leurs écrits: tous deux avaient assez de génie et de naturel pour peuvoir s'en passer, même à l'égard de ceux qui cherchent moins à admirer qu'à rire dans un auteur. Rabelais surtout est incompréhensible: son livre est une énigme, quoiqu'on veuille dire, inexplicable; c'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec les pieds et une queue de serpent ou de guelque autre bête plus difforme; c'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse et d'une sale corruption. Où il est mauvais,

[1] В «La Foire Saint-Germain» в его «Recueil de quelques vers burlesques», 1648. Описание Сен-Жерменской ярмарки с ее карнавальными увеселениями имеется и у Сореля в его незаконченном романе «Polyandre, histoire comique», 1648.

il passe bien loin au delà du pire, c'est le charme de la canaille; où il est bon, il va jusques à l'exquis et à l'excellent, il peut être le mets des plus délicats»[1].

В этом суждении сформулирована с полной четкостью «проблема Рабле», как она стояла в эпоху зрелого классицизма. Точка зрения эпохи — «эстетика эпохи» — нашла верное и адекватное выражение в этом суждении Лабрюйера. Притом не рационализированная эстетика узких канонов и литературных манифестов, а более широкое и органическое эстетическое восприятие эпохи стабилизации говорит здесь его устами. Поэтому важно проанализировать это суждение.

Прежде всего творчество Рабле представляется Лабрюйеру двойственным, двуликим, но ключ к объединению двух гетерогенных сторон этого творчества для него уже потерян. Их соединение в одном произведении у одного автора представляется непонятным (incompréhensible), загадочным (une énigme) и необъяснимым (inexplicable). Одну из этих несовместимых сторон Лабрюйер характеризует как «грязь» (l'ordure), как «грязную испорченность» (sale corruption), как «утеху для сволочи» (charme de la canaille). Притом в этой отрицательной стороне своего творчества Рабле далеко выходит за пределы самого худшего (il passe bien loin au delà du pire). Другую, положительную, сторону его творчества Лабрюйер характеризует как «гений и оригинальность», как «натуру» (génie, naturel), как тонкую и изощренную мораль (morale fine et ingénieuse), как изысканность и превосходство (l'exquis et l'excellent), как тончайшее блюдо (les mets des plus délicats).

Отрицательная сторона Рабле в понимании Лабрюйера — это прежде всего половые и скатологические

---

[1] Приводим этот отрывок в русском переводе:

«Маро и Рабле совершили непростительный грех, запятнав свои сочинения непристойностью: они оба обладали таким прирожденным талантом, что легко могли бы обойтись без нее, даже угождая тем, кому смешное в книге дороже, чем высокое. Особенно трудно понять Рабле: что бы там ни говорили, его произведение — неразрешимая загадка. Оно подобно химере — женщине с прекрасным лицом, но с ногами и хвостом змеи или еще более безобразного животного: это чудовищное сплетение высокой утонченной морали и грязного порока. Там, где Рабле дурен, он переходит за пределы дурного, это какая-то гнусная снедь для черни; там, где хорош, он превосходен и бесподобен, он становится изысканнейшим из возможных блюд» (см.: Лабрюйер Ж. де. Характеры или нравы нынешнего века, перев. Э. Линецкой и Ю. Корнеева. М.—Л., 1964, гл. 1, 43, с. 36—37).

непристойности, ругательства и проклятия, словесные двусмысленности и низкая словесная комика, другими словами — традиция народной культуры в творчестве Рабле: смех и материально-телесный низ. Положительная же сторона для Лабрюйера — чисто литературная гуманистическая сторона творчества Рабле. Гротескная, устно-площадная и книжно-литературная традиции разошлись и представляются уже несовместимыми. Все, что отзывается гротеском и праздничной площадью,— это «charme de la canaille». Непристойность, занимающая такое громадное место на страницах Рабле, для Лабрюйера и его современников звучит совершенно иначе, чем она звучала в эпоху Рабле. Порвались ее связи с существенными сторонами бытия и мировоззрения, с органически единой системой народно-праздничных карнавальных образов. Непристойность стала узкосексуальной, изолированной, частно-бытовой непристойностью. Она оказалась без места в новой официальной системе мировоззрения и образов. Такие же изменения претерпели и все остальные элементы народно-площадной комики. Все они оторвались от несущего их целого — амбивалентного материально-телесного низа — и потому утратили свой подлинный смысл. Мудрое слово, тонкое наблюдение, широкая социально-политическая идея полностью оторвались уже от этого целого и стали камерно-литературными, стали звучать по-иному в эпоху Лабрюйера. К ним уже приложимы такие определения, как «изысканность», «деликатное блюдо» и т. п. Соединение этих гетерогенных (с новой точки зрения) элементов в творчестве Рабле представляется как «чудовищная смесь» (un monstrueux assemblage). Лабрюйер, чтобы охарактеризовать эту странную смесь, употребляет образ: «химера». Образ очень показателен. В эстетике классицизма для него действительно не было места. Химера — гротеск. Смешение человеческих и животных форм — один из характернейших и древнейших видов гротеска. Для Лабрюйера — верного выразителя эстетики своего времени — гротескный образ совершенно чужд. Он привык мыслить бытие готовым, устойчивым и завершенным, привык проводить между всеми телами и вещами твердые и четкие границы. Поэтому даже такой сдержанный гротескный образ, как образ Мелюзины народных легенд, казался ему «чудовищной смесью».

Лабрюйер, как мы видим, ценит «тонкую мораль» Рабле. Под моралью же он разумеет прежде всего «нравы», характерологию, обобщающие и типизирующие наблюдения над человеческой природой и жизнью. В сущности, это — область античных «моралий», которую Лабрюйер находит и ценит у Рабле. Но он понимает эту область уже, чем она была на самом деле (в античности). Он игнорирует те связи «моралий» с праздниками, с пиром, с застольным смехом, которые еще можно прощупать у его прообраза — Теофраста.

Таковы суждения Лабрюйера. Подобная двойственная оценка Рабле продолжает жить и в последующее время. Она дожила и до наших дней. Отбрасывают в творчестве Рабле, как «наследие грубого XVI века», народный смех, материально-телесный низ, крайние гротескные преувеличения, шутовство, элементы народной комики. Оставляют же «психологию», «типы», мастерство рассказа, мастерство диалога, социальную сатиру. В сущности, первую попытку понять творчество Рабле как единое и во всех своих моментах необходимое художественно-идеологическое целое сделал уже во второй половине XIX века Стапфер в своей книге о Рабле.

В XVII веке складывается и историко-аллегорический метод истолкования Рабле.

Произведение Рабле чрезвычайно сложно. В нем есть множество аллюзий, часто понятных только ближайшим современникам, а иногда только узкому кругу близких к Рабле людей. Произведение необычайно энциклопедично, в нем множество специальных терминов из различнейших отраслей знания и техники. Наконец, в нем множество новых и необычных слов, впервые введенных в язык. Вполне понятно, что Рабле нуждается в комментариях и интерпретации. Сам Рабле положил им начало, приложив к четвертой книге своего романа «Краткое пояснение» («Briève declaration»)[1].

Комментарий Рабле кладет начало филологическому комментированию его творчества. Но серьезная филологическая работа над Рабле заставила себя долго ждать. Только в 1711 году появляется знаменитый комментарий Ле Дюша (Le Duchat), до сих пор еще сохраняющий свое значение. Попытка Ле Дюша оста-

---

[1] Принадлежность «Краткого пояснения» самому Рабле можно считать почти совершенно достоверной.

лась одинокой. И до Ле Дюша и после него почти до наших дней комментирование и объяснение Рабле шло по совершенно иному — не филологическому и не строго историческому пути.

В своем прологе к первой книге романа («Гаргантюа») Рабле указывает на скрытое значение своей книги, значение, которое нужно уметь разгадать. Вот его слова:

«...в книге моей вы обнаружите совсем особый дух и некое, доступное лишь избранным учение, которое откроет вам величайшие таинства и страшные тайны, касающиеся нашей религии, равно как политики и домоводства».

Мы еще вернемся к объяснению этого места. Вряд ли его можно понимать как простой условный прием, чтобы заинтересовать читателей (хотя такого рода приемы и практиковались в литературе XV и XVI веков, например, у Берни есть аналогичное утверждение в его бурлескном произведении «Влюбленный Роланд»). Нам важна здесь лишь та попытка расшифровать эти «величайшие таинства и страшные тайны», которая в XVII веке привела к созданию историко-аллегорического метода, господствовавшего в раблезистике в течение почти трех веков.

Первая идея историко-аллегорического истолкования образов Рабле относится еще к XVI веку. Известный историк второй половины этого века Жак Огюст де Ту в книге «О своей жизни» высказал следующее суждение о Рабле:

«Он написал замечательную книгу, где со свободой поистине демокритовской и с насмешкой часто шутовской и едкой и под вымышленными именами он воспроизвел, как на театре, все условия человеческого и государственного существования и выставил их на смех всему народу».

В этом суждении характерен ряд моментов: и универсальный народно-праздничный характер смеха «над всеми условиями человеческого и государственного существования», и демокритовская свобода этого смеха, и театрально-зрелищный характер образов Рабле, и, наконец, реальные исторические деятели под вымышленными именами. Все это суждения человека XVI века, правильно схватившего существенное в творчестве Рабле. Но в то же время это уже суждение че-

ловека *второй* половины века, для которого смех Рабле часто звучит слишком по-шутовски и который ищет под вымышленными именами совершенно *определенных* лиц и совершенно *определенные* события, то есть начинает переоценивать аллегорический элемент творчества Рабле.

Не подлежит сомнению, что уже в XVI веке сложилась традиция подставлять под персонажи Рабле и под различные эпизоды его романа определенных исторических лиц и определенные события политической и придворной жизни. Традиция эта была передана XVII веку и была усвоена историко-аллегорическим методом.

В XVII веке появляются «ключи» к роману Рабле, то есть конкретная расшифровка имен и событий этого романа. В первый раз такой ключ был приложен к амстердамскому изданию сочинений Рабле в 1659 году. Затем этот ключ модифицировался в различных последующих изданиях, вплоть до издания А. Сарду в 1874—1876 годах (данное издание резюмирует все эти ключи). К амстердамскому изданию 1663 года приложены различные расшифровки. Здесь дается, например, очень характерная для историко-аллегорического метода интерпретация эпизода с гигантской кобылой Гаргантюа: желая избавиться от преследующих ее оводов, она снесла своим хвостом весь Босский лес: «Всем известно, что эта кобыла есть мадам д'Эстамп, любовница короля, которая именно и приказала вырубить Босский лес...» Автор ссылается на традицию, идущую из XVI века.

Но подлинным зачинателем историко-аллегорического метода был Пьер Антуан Ле Моттё (Pierre Antoine Le Motteux). Он издал в Англии (куда он эмигрировал после отмены Нантского эдикта) в 1693 году английский перевод Рабле, сделанный Урквартом, снабдив его биографией, предисловием и комментариями. Он дает здесь анализ различных ключей, предложенных до него, а затем излагает собственные истолкования. Этот комментарий стал основным источником для всего последующего развития историко-аллегорического метода.

Крупным представителем этого метода в XVIII веке был аббат Марси, издавший в Амстердаме «Модернизованного Рабле» (1752)[1] с комментариями. Наконец,

---

[1] Вот полное заглавие этого издания: «Le Rabelais moderne, ou ses oeuvres mises à la portée de la plupart des lecteurs» (восемь томиков).

самый значительный памятник историко-аллегорического метода — это издание произведений Рабле «Variorum» в девяти томах. Авторы издания Элуа Жоанно (Eloi Johanneau) и Эсмангар (Esmangar) использовали работу всех предшествующих им комментаторов. Они дают целую систему историко-аллегорических истолкований.

Таковы основные данные внешней истории историко-аллегорического метода. В чем же состоит его сущность? Она очень проста: за каждым образом Рабле — персонажем и событием — стоит совершенно определенное историческое лицо и определенное событие исторической или придворной жизни; весь роман в его целом есть система исторических аллюзий; метод расшифровывает их, опираясь, с одной стороны, на традицию, идущую из XVI века, с другой стороны — на сопоставление образов Рабле с историческими фактами его эпохи и на всякие домыслы и сравнения. Так как традиция разноречива, а все домыслы в какой-то степени всегда произвольны, то вполне понятно, что один и тот же образ расшифровывается разными представителями метода по-разному. Приведем несколько примеров: в Гаргантюа обычно видят Франциска I, но Ле Моттё видит в нем Генриха д'Альбрета; в Панурге одни видят кардинала д'Амбуаза, другие — кардинала Шарля Лорренского, некоторые же — Жана де Монтлюка, наконец, некоторые — самого Рабле; в Пикрохоле видят Людовика Сфорцу или Фердинанда Аррагонского, а Вольтер узнает в нем Карла V. Каждую деталь романа историко-аллегорический метод стремится расшифровать как аллюзию на совершенно определенное событие. Так, знаменитый эпизод первой книги романа о подтирках Гаргантюа истолковывается не только в его целом, но и в отношении каждой отдельной подтирки (а их очень много). Например, Гаргантюа подтерся однажды мартовской кошкой, которая разодрала ему при этом зад; комментаторы видят в этом аллюзию на совершенно определенное событие в жизни Франциска I: в 1512 году, когда Франциску было восемнадцать лет, он получил от одной гасконки, своей любовницы, венерическую болезнь. Гаргантюа исцелился от царапин только тогда, когда подтерся перчатками матери; в этом усматривают аллюзию на то участие, которое мать Франциска проявила к нему во время его болезни. Весь роман, таким

образом, превращается в сложную систему определенных аллюзий.

Историко-аллегорический метод в настоящее время совершенно отвергнут серьезными раблезистами[1].

В произведении Рабле, безусловно, имеется много аллюзий на исторических лиц и события, но ни в коем случае нельзя допустить существования строгой и выдержанной на протяжении всего романа системы определенных аллюзий. Нельзя искать определенного и единственного ключа к каждому образу. Но и там, где в романе можно предполагать определенную аллюзию, историко-аллегорический метод в большинстве случаев не может дать ей точную расшифровку, ибо традиция разноречива, а всякие сопоставления и домыслы произвольны. Наконец — и это, в сущности, решает дело — даже раскрытая и доказанная аллюзия не дает еще ничего существенного для художественно-идеологического понимания образа. Образ всегда и шире и глубже, он связан с традицией, у него своя, независимая от аллюзий художественная логика. Пусть даже окажется верным приведенное выше толкование эпизода с подтирками Гаргантюа, оно ровно ничего не дает нам для понимания самого образа подтирки и его художественно-смысловой логики. Образ подтирки — один из распространеннейших образов скатологической литературы — анекдотов, фамильярных речевых жанров, ругательств, площадных метафор и сравнений. И в литературе этот образ не нов. После Рабле мы встречаем эту тему в «Болтовне у постели роженицы», о чем мы говорили выше. Подтирка — один из распространеннейших образов в эпиграммах на писателей и произведения. Расшифрованная аллюзия на единственный факт (если она и есть в названном эпизоде Рабле) ничего не дает нам для понимания ни традиционного значения этого образа (одного из образов материально-телесного низа), ни его особых художественных функций в романе Рабле[2].

Как объяснить, что историко-аллегорический метод мог иметь почти исключительное господство на протяжении трех веков? Чем объяснить, что такие про-

---

[1] Но, конечно, и в новое время делаются разного рода попытки расшифровать роман Рабле как своего рода криптограмму.

[2] Особую функцию и художественный смысл эпизода с подтирками мы раскрываем в VI главе.

ницательные умы, как Вольтер в XVIII веке и историк Мишле в XIX веке, отдали дань историко-аллегорическому методу? Чем объяснить, наконец, самое возникновение традиций, на которые этот метод опирается?

Дело в том, что живая традиция народно-праздничного смеха, освещавшая творчество Рабле в XVI веке, в последующих веках начинает отмирать; она перестает быть живым и общепонятным комментарием к образам Рабле. Подлинный художественно-идеологический ключ к этим образам был утрачен вместе с породившей их традицией. Стали подыскивать фальшивые ключи.

Историко-аллегорический метод — характерный документ того процесса разложения смеха, который совершался в XVII веке. Область ведения смеха все более и более суживается, он утрачивает свой универсализм. С одной стороны, смех срастается с типическим, обобщенным, средним, обычным, бытовым; с другой стороны, он срастается с личной инвективой, то есть направляется на единичное частное лицо. Историческая универсальная индивидуальность перестает быть предметом смеха. Смеховой универсализм карнавального типа постепенно становится непонятным. Там, где нет очевидной типичности, начинают искать единичную индивидуальность, то есть совершенно определенное действительное лицо.

Конечно, народно-праздничный смех вполне допускает аллюзии на определенных единичных лиц. Но эти аллюзии составляют лишь обертон смеховых образов, аллегорический же метод превращает их в основной тон. Подлинный смеховой образ не теряет своей силы и своего значения и после того, как аллюзии забылись и сменились другими. Дело вовсе не в них.

В XVII веке во всех сферах идеологии совершается очень важный процесс: начинает резко усиливаться значение таких моментов, как обобщение, эмпирическая абстракция, типизация. Эти моменты приобретают ведущее значение в картине мира. Процесс завершается в XVIII веке. Перестраивается самая модель мира. Рядом с общим остается единичное, получающее свое значение лишь как экземпляр общего, то есть лишь в меру своей типичности, обобщаемости, «среднести». С другой стороны, единичность приобретает значение чего-то бесспорного, значение непререкаемого факта. Отсюда характерное стремление к примитивному документализму. Единичный факт, документально установ-

5-205

ленный, и рядом с ним общее, типическое, начинают играть ведущую роль в мировоззрении. Это проявляется со всею силою и в художественном творчестве (особенно в XVIII веке), создавая специфическую ограниченность просветительского реализма.

Но если собственно «документальный роман» относится к XVIII веку, то на протяжении всего XVII века создаются «романы с ключом». Таким в начале века был латинский роман англичанина Беркли «Сатирикон Эвформиона» (Barclay, Euphormionis Satiricon, London, 1603), который пользовался громадным успехом в первую половину века (он выдержал несколько изданий и на французском языке). Хотя действие романа происходит в античном мире, это автобиографический «роман с ключом». Ключ, расшифровывающий собственные имена, прикладывался к изданиям романа. Это своеобразное маскарадное переодевание известных современников. И именно этот момент придавал особый интерес роману.

В духе этих «маскарадных» романов с ключом историко-аллегорический метод на ранних стадиях своего развития интерпретировал и Рабле.

Таковы основные линии в развитии смеха и раблезианской традиции в XVII веке. В этом веке существовали, правда, и еще довольно существенные явления в истории смеха, связанные с народно-праздничной традицией. Мы имеем в виду прежде всего Мольера. Но эти явления носят особый характер и не подлежат рассмотрению здесь.

* * *

Переходим к XVIII веку. Ни в одну эпоху Рабле не был так мало понят и оценен, как именно в этом веке. В понимании и оценке Рабле проявились как раз слабые, а не сильные стороны Просвещения. Просветители, с их неисторичностью, с их отвлеченным и рациональным утопизмом, с их механистическим пониманием материи, с их стремлением к абстрактному обобщению и типизации, с одной стороны, и к документализму, с другой, менее всего были способны правильно понять и оценить Рабле. Он был для просветителей ярким представителем «дикого и варварского XVI века». Точку зрения XVIII века на Рабле отлично выразил Вольтер. Вот его суждение о Рабле, которое он высказывает

в связи со Свифтом («Lettres philosophiques», 1734 г., изд. G. Lanson, т. II, с. 135 и далее):

«Рабле в своей экстравагантной и непонятной книге развивает крайнюю веселость и чрезмерную грубость; он расточает эрудицию, грязь и скуку; хороший рассказ в две страницы покупается ценою целого тома глупостей. Есть несколько людей с причудливым вкусом, которые притязают на понимание и оценку всех сторон его творчества, но вся остальная нация смеется над шутками Рабле и презирает его книгу. Его прославляют как первого из шутов и сожалеют, что человек с таким умом так недостойно им воспользовался. Это — пьяный философ, который пишет только во время опьянения».

Все это суждение чрезвычайно характерно. Роман Рабле представляется Вольтеру чем-то экстравагантным и непонятным. Он видит в нем смешение эрудиции, грязи и скуки. Таким образом, распадение романа на гетерогенные и несовместимые элементы продвинулось для Вольтера гораздо дальше, чем для Лабрюйера. Вольтер считает, что принимать Рабле целиком могут только немногие люди с причудливым вкусом. Очень интересно характеризует Вольтер отношение «всей нации» к Рабле (кроме людей с причудливым вкусом): оказывается, что все, как и прежде, смеются над романом, но в то же время презирают его. В корне изменилось отношение к смеху. И в XVI веке все смеялись над романом Рабле, но никто не презирал его за этот смех. Но вот в XVIII веке веселый смех стал чем-то презренным и низким; презренным стало и звание «первого из буффонов». Наконец, заявление самого Рабле (в прологах), что он пишет свое произведение только за едою и выпивкой, Вольтер понимает в буквальном и элементарно-бытовом плане. Традиционная и существенная связь мудрого и свободного слова с едою и вином, специфическая «правда» застольной беседы для Вольтера уже непонятна (хотя традиция застольных бесед была еще жива). Вся народно-пиршественная сторона романа Рабле утратила для XVIII века, с его абстрактно-рациональным утопизмом, весь свой смысл и значение[1].

---

[1] После 1759 г., когда Вольтер перечел «Гаргантюа», его отношение стало более благоприятным, но существо его изменилось мало: он ценит Рабле прежде всего и почти исключительно за его антиклерикализм.

В романе Рабле Вольтер видит только голую и прямолинейную сатиру, все же остальное для него ненужный балласт. В «Храме вкуса» («Temple du goût», 1732 г.) Вольтер изображает «библиотеку бога», где «почти все книги исправлены и сокращены рукой муз». Вольтер помещает в этой библиотеке и произведение Рабле, но оно «сокращено до одной восьмой доли». Такого рода сокращения писателей прошлого чрезвычайно характерны для просветителей.

В XVIII веке были предприняты и реальные попытки сократить и очистить — «expurger» — Рабле. Аббат Марси в своем «Модернизированном Рабле» не только модернизирует язык Рабле, очищает его от диалектизмов и архаизмов, но и смягчает раблезианские непристойности. Еще дальше в этом последнем направлении идет аббат Перо (Pérau), издавший в том же 1752 году в Женеве «Oeuvres choisies». Здесь устранено все сколько-нибудь непристойное и грубое. Наконец, в 1776 году издается очищенный Рабле специально «для дам» в знаменитой «Bibliothéque universelle des romans» (1775—1778 гг.)[1]. Все эти три издания весьма показательны для XVIII века и его отношения к Рабле.

Итак, просветители, в общем, не поняли и не оценили Рабле — во всяком случае, в плане своего теоретического сознания. И это понятно. В эпоху Просвещения, по словам Энгельса, «мыслящий рассудок стал единственным мерилом всего существующего»[2]. Этот абстрактный рационализм, антиисторизм, тенденция к отвлеченной всеобщности, недиалектичность (отрыв отрицания от утверждения) не позволили просветителям понять и теоретически осмыслить народно-праздничный амбивалентный смех. Образ противоречиво становящегося и вечно неготового бытия никак нельзя было подвести под мерку просветительского разума. Необходимо, однако, отметить, что практически и Вольтер в своих философских повестях и в «Орлеанской девственнице», и Дидро в «Жаке фаталисте» и, особенно, в «Нескромных сокровищах» не были чужды раблезианской об-

---

[1] В XIX веке издание «очищенного» Рабле проектировала Жорж Санд (в 1847 г.), но ее проект не был осуществлен.

Рабле в переделке для юношества, насколько нам известно, впервые появился в 1888 г.

[2] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 16.

разности, правда, ограниченной и несколько рационализированной.

Влияние карнавальных форм, мотивов и символов на литературу XVIII века довольно значительно. Но влияние это формализовано: карнавальные формы превратились в художественные средства (преимущественно сюжетно-композиционного характера), поставленные на службу различным художественным целям. У Вольтера они служат сатире, еще сохраняющей универсальность и миросозерцательность; но смех здесь редуцирован до минимума, до голой насмешки. Именно таков пресловутый «смех Вольтера»: его сила и глубина в остроте и радикализме отрицания, но обновляющего и возрождающего момента он почти вовсе лишен; все положительное лежит вне смеха и носит характер отвлеченной идеи.

Иным художественным целям служат карнавальные формы в литературе рококо. Здесь сохраняется положительный веселый тон смеха. Но все здесь становится комнатным, маленьким, улегченным. Площадная откровенность становится интимностью, непристойность, связанная с материально-телесным низом, превращается в эротическую фривольность, веселая относительность — в скептицизм и бездумность. Но все же в этой комнатной и гедонистически окрашенной веселости сохранялись какие-то живые искорки карнавального огня, сжигающего «ад». На фоне хмурой серьезности морально-дидактической литературы, столь распространенной в XVIII веке, стиль рококо все же продолжал, пусть односторонне и крайне обедненно, традиции веселой карнавальности.

В эпоху французской революции Рабле пользуется среди ее деятелей громадным авторитетом. Из него делают даже пророка революции. Родной город Рабле — Шинон — принимает имя «Шинон-Рабле». Эпоха верно почувствовала глубокую революционность Рабле, но нового и правильного истолкования его она дать не сумела. Главный раблезистский документ эпохи — это книга Женгене, вышедшая в 1791 году: «О влиянии Рабле на современную революцию и на декрет о духовенстве». Женгене стоит в основном на точке зрения историко-аллегорического метода, но он применяет его глубже и пытается вскрыть социально-политическую концепцию Рабле. Здесь проявляется, однако, антиисторизм Женгене, человека XVIII века. Он превращает Рабле

в последовательного врага королевской власти. На самом же деле Рабле вовсе не был врагом этой власти, напротив, он отлично понимал ее прогрессивное значение в свою эпоху[1]. Это основная ошибка Женгене. Совершенно неправильно, в духе XVIII века, понимает он и гротескные преувеличения у Рабле: он видит в них чисто отрицательную сатиру. Так, например, гротескные преувеличения количества еды, питья и одежды, которые идут на Гаргантюа, должны, по Женгене, показывать, как дорого стоят короли своим народам. Он совершенно не слышит звучащего здесь мотива изобилия, не понимает амбивалентной логики материально-телесного низа. Воспринимать раблезианскую избыточность в духе чрезмерных расходов по цивильному листу, конечно, чрезвычайно наивно. В этом отношении книга Женгене остается на уровне понимания Рабле XVIII веком.

В XVIII веке процесс разложения народно-праздничного смеха, прорвавшегося в эпоху Возрождения в большую литературу и культуру, в сущности, завершился. Одновременно завершился в основном и процесс формирования тех новых жанровых разновидностей смеховой литературы, сатирической и развлекательной, которым предстоит господствовать в XIX веке. Сложились в основном и те формы редуцированного смеха — юмора, иронии, сарказма и др.,— которые будут развиваться в качестве стилистического компонента серьезных жанров (главным образом романа). Но рассмотрение всех этих явлений не входит в нашу задачу[2]. Нас интересовала лишь магистральная традиция народно-праздничного смеха, подготовлявшая Рабле (и вообще Ренессанс), и ее постепенное затухание в последующие два века.

---

[1] Правда, Рабле отлично понимал и всю относительность этой прогрессивности.

[2] Самой распространенной формой редуцированного смеха в новое время (особенно начиная с романтизма) является ирония. Проблеме иронии посвящена очень интересная книга швейцарского ученого: Allemann Beda. Ironie und Dichtung (1956). В книге анализируются понимание и формы иронии у Фр. Шлегеля, Новалиса, Зольгера, Кьеркегора, Ницше, Томаса Манна и Музиля. Анализы Аллемана отличаются глубиной и тонкостью, но он понимает иронию как чисто литературное явление и не раскрывает ее связей с народной смеховой культурой.

* * *

Наша работа носит в основном историко-литературный характер, хотя она и связана довольно тесно с проблемами исторической поэтики. Но более широких общеэстетических вопросов и, в частности, вопросов эстетики смеха мы в ней не ставим. Мы раскрываем здесь только одну исторически определенную форму смеха народной культуры средневековья и Ренессанса, притом не в полном ее объеме, а в границах анализа творчества Рабле. В этом смысле наша работа может дать только некоторый *материал* для философии и эстетики смеха, не больше.

Исследуемая нами исторически определенная форма смеха народной культуры противостояла не серьезности вообще, а также исторически определенной форме односторонней догматической серьезности средневековья. Но история культуры и литературы знает и другие формы серьезности. Так, античная культура знала форму *трагической серьезности*, которая получила наиболее глубокое выражение в жанре древнегреческой трагедии. Трагическая серьезность универсалистична (поэтому и можно говорить о «трагическом мировоззрении») и проникнута идеей *зиждительной гибели*. Трагическая серьезность абсолютно лишена догматизма. Догматическая трагедия так же невозможна, как и догматический смех (классицистская трагедия в своих лучших образцах преодолевает догматизм). Догматизм во всех его формах и разновидностях одинаково убивает и подлинную трагедию, и подлинный амбивалентный смех. В условиях же античной культуры трагическая серьезность не исключала смехового аспекта мира и сосуществовала с ним. За трагической трилогией ставилась сатирова драма, восполнявшая ее в плане смеха. Античная серьезность вообще не боялась смеха и пародий и даже требовала смехового корректива и восполнения[1]. Поэтому между официальной и народной культурами в античном мире и не могло быть такой резкой противоположности, как в средние века.

На античной же почве сложилась и другая форма серьезности, также лишенная догматизма и односто-

---

[1] Напомним соответствующие анализы А. Дитериха в его книге «Пульчинелла».

ронности (в принципе) и способная пройти через горнило смеха,— форма критической философии. Основоположник ее — Сократ — был непосредственно связан с карнавальными формами античности, которые оплодотворили сократический диалог и освободили его от односторонней риторической серьезности.

В культуре нового времени огромное значение получила особая форма серьезности — строгая научная серьезность. В принципе эта серьезность лишена всякого догматизма и всякой односторонности, она проблемна по своей природе, самокритична и незавершима. Начиная с эпохи Возрождения эта новая серьезность оказывает могучее влияние и на художественную литературу, подвергаясь в ней, конечно, соответствующей трансформации.

И в области самой художественной литературы во все эпохи ее развития существовали — и в эпосе, и в лирике, и в драме — многообразные формы глубокой и чистой, но открытой серьезности, всегда готовой к смерти и обновлению. Подлинная открытая серьезность не боится ни пародии, ни иронии, ни других форм редуцированного смеха, ибо она ощущает свою причастность незавершимому целому мира[1].

В мировой литературе существуют произведения, внутри которых оба аспекта мира — серьезный и смеховой — сосуществуют и взаимно отражают друг друга (именно целостные аспекты, а не отдельные серьезные и комические образы, как в обыкновенной драме нового времени). Ярким образцом такого рода в античной литературе является «Алкестида» Еврипида, в которой трагедия объединена с сатировой драмой (она ставилась, по-видимому, как четвертая драма). Но са-

---

[1] Пушкинский Моцарт принимает и смех и пародию, а хмурый агеласт Сальери их не понимает и боится. Вот диалог между ними после игры слепого скрипача:

Сальери. И ты смеяться можешь?
Моцарт. Ах, Сальери!
Ужель и сам ты не смеешься?
Сальери. Нет.
Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.
. . . .

(«Моцарт и Сальери», сцена I)

мыми значительными произведениями этого рода являются, конечно, трагедии Шекспира.

Настоящий смех, амбивалентный и универсальный, не отрицает серьезности, а очищает и восполняет ее. Очищает от догматизма, односторонности, окостенелости, от фанатизма и категоричности, от элементов страха или устрашения, от дидактизма, от наивности и иллюзий, от дурной одноплановости и однозначности, от глупой истошности. Смех не дает серьезности застыть и оторваться от незавершимой целостности бытия. Он восстанавливает эту амбивалентную целостность. Таковы общие функции смеха в историческом развитии культуры и литературы.

Все эти наши замечания о разных формах серьезности и их взаимоотношениях со смехом, в сущности, уже выходят за рамки данной работы. Исторически ограниченный материал ее не позволяет делать слишком широких теоретических обобщений.

Поэтому наши замечания носят здесь несколько декларативный и предварительный характер.

В настоящей главе нам остается рассмотреть еще два вопроса: 1) оценку Рабле во французском романтизме и 2) состояние современной раблезистики.

* * *

Во введении мы охарактеризовали отношение французских романтиков (и в частности — Виктора Гюго) к гротеску вообще. Теперь мы коснемся их отношения к творчеству Рабле, которого они считали, рядом с Шекспиром, одним из наиболее глубоких представителей гротескной образности.

Коснемся прежде всего суждений о Рабле Шатобриана. Он выдвигает очень характерную для романтизма идею о *гениях-матерях* (génies-mères), которые рождают и вскармливают всех остальных великих писателей данного народа. Таких гениев-матерей всего пять-шесть во всей мировой литературе. В их числе, рядом с Гомером, Шекспиром и Данте, находится и Рабле. Он создал всю французскую литературу, как Гомер создал греческую и римскую, Шекспир — английскую, Данте — итальянскую. Выше нельзя было поднять Рабле. Какая разница с суждениями прошлых веков, с суждением, например, Вольтера, для которого Рабле только первый из буффонов, презираемый всей нацией!

Идея о гениях-матерях, общая почти всем романтикам, для своего времени была плодотворной. Она заставляла искать в прошлом зачатки будущего, оценивать прошлое с точки зрения оплодотворенного и порожденного им будущего. Аналогична и романтическая идея гения-маяка («esprit phare de l'humanité»), бросающего свой свет далеко вперед себя. Идея эта заставляет видеть в произведениях прошлого — у Шекспира, у Данте, у Рабле — не только то, что в них уже есть, как готовое, вполне осознанное, принадлежащее своему времени, ограниченное,— но прежде всего зачатки, ростки будущего, то есть то, что вполне раскрылось, расцвело и уяснилось только в последующие времена, только в детях, зачатых гениями-матерями. Благодаря этой идее произведения прошлого раскрывают новые стороны, новые возможности; благодаря ей романтики и могли совершать продуктивные открытия — открыть Шекспира, Сервантеса, Рабле.

В этой идее и в ее следствиях особенно резко сказываются отличия романтиков от просветителей. Просветители хотели видеть в произведениях и писателях меньше, чем в них действительно было: с точки зрения внеисторического разума в них оказывалось слишком много лишнего, ненужного, непонятного; их нужно очищать и сокращать. Вольтеровский образ библиотеки бога, где все книги основательно исправлены и сокращены, очень характерен. Просветителям была свойственна обедняющая мир тенденция: реального в мире гораздо меньше, чем кажется, реальность раздута за счет пережитков, предрассудков, иллюзий, фантастики, мечты и т. п. Эта узкая и чисто статическая концепция реальности определяла и их восприятие, и оценку художественных произведений и приводила к попыткам очистки и сокращения их.

В противоположность просветителям романтики создали расширенную концепцию реальности, в которой времени и историческому становлению придавалось существенное значение. На основе этой расширенной концепции мира они и в художественном произведении стремились видеть как можно больше — гораздо больше, чем кажется на поверхностный взгляд. Они искали в произведении тенденций будущего, ростков, семян, откровений, пророчеств. Напомним приведенное нами в начале книги суждение историка Мишле.

Расширенная концепция реальности, созданная романтиками, имеет и положительные и отрицательные стороны. Положительная сторона концепции — ее историчность, ее отношение к времени и становлению. Реальность утрачивает свою статичность, свою натуралистичность и распыленность (сдержанную лишь абстрактно-рационалистической мыслью), в нее начинает входить реальное будущее в форме тенденций, возможностей, предвосхищений. В историческом аспекте реальность получает существенное отношение к свободе, преодолевается узкий и абстрактный детерминизм и механицизм. В области художественного творчества оправдываются отклонения от элементарной действительности, от статики сегодняшнего дня, от документализма, от поверхностной типизации, оправдываются, наконец, гротеск и гротескная фантастика, как формы художественного уловления времени и будущего. В этом неоспоримая заслуга романтического расширения реальности.

Отрицательная сторона романтической концепции — ее идеалистичность и неправильное понимание роли и границ субъективного сознания. Вследствие этого романтики часто примышляли к действительности и то, чего в ней вовсе не было. Вследствие этого фантастика могла вырождаться и в мистику, человеческая свобода могла отрываться от необходимости и превращаться в какую-то надматериальную силу. В этом — отрицательная сторона романтической концепции[1].

Полнее и глубже всего романтическое понимание Рабле выразил Виктор Гюго. Отдельной книги или статьи специально о Рабле он, правда, не написал, но отдельные суждения о нашем авторе рассеяны повсюду в его произведениях. Наиболее подробно и систематизированно Гюго говорит о Рабле в книге о Шекспире.

Гюго исходит из идеи о гениях человечества, напоминающей шатобриановскую идею гениев-матерей. Каждый из этих гениев человечества абсолютно оригинален и воплощает определенную сторону бытия. Всякий гений имеет свое изобретение или открытие («Tout génie a son invention ou sa découverte»). Таких гениев Гюго насчитывает четырнадцать. Состав их довольно своеоб-

[1] Мы не ставим здесь, конечно, проблемы романтизма во всей ее сложности. Нам важно в романтизме лишь то, что помогло ему открыть и понять (хотя и не до конца) Рабле и вообще гротеск.

разен: Гомер, Иов, Эсхил, пророк Исайя, пророк Иезекииль, Лукреций, Ювенал, Тацит, апостол Павел, апостол Иоанн, Данте, Рабле, Сервантес, Шекспир. Рабле в ряду этих гениев (хронологическом) поставлен после Данте и перед Сервантесом и Шекспиром. Гюго дает характеристику каждого из этих гениев, в том числе и характеристику Рабле.

Свою характеристику Гюго строит не как историко-литературное определение, а как ряд свободных романтических вариаций на тему абсолютного материально-телесного низа и телесной топографии. Центром раблезианской топографии, по Гюго, является чрево. Это и есть художественное открытие, совершенное Рабле. Основные функции чрева — отцовство и материнство. В связи с этим умерщвляющим и рождающим низом Гюго дает гротескный образ змея в человеке — «это — его утроба». Гюго, в общем, правильно понял значение материально-телесного низа, как организующего начала всей системы раблезианских образов. Но в то же время он воспринимает это начало в отвлеченно-моральном плане: утроба человека, говорит он, «искушает, предает и карает». На такой морально-философский язык переведена умерщвляющая сила топографического низа.

Далее вариации Гюго на тему «чрева» развиваются в плане морально-философской патетики. Он доказывает (на примерах), что «чрево» может быть трагичным, что оно может быть героичным, но в то же время оно является, по Гюго, и началом разложения и вырождения человека: чрево съедает человека («le ventre mange l'homme»). Алкивиад превращается в Трималъхиона; оргия вырождается в обжорство; вместо Диогена остается одна бочка. На такие морально-философские образы и антитезы распадается в вариациях Гюго амбивалентный материально-телесный низ гротескного реализма.

Гюго верно схватывает существенное отношение раблезианского смеха к смерти и к борьбе между жизнью и смертью (притом в историческом аспекте); он чувствует особую связь между едою-поглощением, смехом и смертью. Более того, Гюго удалось уловить связь между дантовским адом и раблезианским обжорством: «Этот мир, который Данте низверг в ад, Рабле поместил в бочку». Семь кругов ада служат обручами этой раблезианской бочки. Если бы

вместо бочки Гюго избрал образ разинутого рта или поглощающего чрева, то его сравнение было бы еще более точным.

Верно отметив связь между смехом, смертью старого мира, преисподней и пиршественными образами (поглощением и проглатыванием), Гюго неправильно истолковывает эту связь: он пытается придать ей отвлеченный морально-философский характер. Он не понимает возрождающей и обновляющей силы материально-телесного низа. Все это ослабляет и ценность его наблюдений.

Подчеркнем, что Гюго отлично сумел понять универсальный и миросозерцательный — а не бытовой — характер таких образов у Рабле, как обжорство и пьянство, хотя он вкладывает в них не совсем раблезианский смысл.

В связи с Рабле и Шекспиром Гюго дает очень интересную характеристику гения и гениального произведения. Из этой характеристики следует, что гротекный характер творчества — обязательный признак гениальности. Гениальный писатель — в том числе Рабле и Шекспир — отличается от просто великих писателей резкими преувеличениями, чрезмерностью, темнотой (obscurité) и чудовищностью (monstruosité) всех своих образов и своих произведений в их целом.

В этих утверждениях Гюго проявляются и положительные и отрицательные черты его концепции. Те особенности, которые он считает признаками гениальности (в романтическом смысле этого слова), должны быть на самом деле отнесены к тем произведениям и писателям, которые отражают — притом отражают существенно и глубоко — большие переломные эпохи мировой истории. Эти писатели имеют дело с незавершенным перестраивающимся миром, наполненным разлагающимся прошлым и еще не оформившимся будущим. Их произведениям присуща особая положительная и, так сказать, объективная незавершенность. Произведения эти насыщены объективно недосказанным еще будущим, они принуждены оставлять лазейки для этого будущего. Отсюда их специфическая многосмысленность, их кажущаяся темнота. Отсюда и исключительно богатая и разнообразная посмертная история этих произведений и писателей. Отсюда, наконец, и их кажущаяся чудовищность, то есть их несоответствие канонам и нормам

всех завершенных, авторитарных, догматических эпох[1].

Особенности произведений переломных эпох мировой истории Гюго ощущает правильно, но он дает своему ощущению неверное теоретическое выражение. Его формулировки несколько метафизичны, кроме того, объективные черты, связанные с историческим процессом в его переломных моментах, он переносит на особую организацию гениальных натур (хотя, правда, он не отрывает гениальности от эпохи, он берет гения в истории). И в характеристике гениев Гюго следует своему методу контрастов: он односторонне усиливает черты гения, чтобы создать резкий статический контраст с прочими великими писателями.

Темы Рабле неоднократно встречаются и в поэтических произведениях Гюго. В них он также подчеркивает универсализм образов Рабле и миросозерцательную глубину его смеха.

В поздней поэзии Гюго его отношение к раблезианскому смеху несколько изменилось. Самый универсализм этого мирообъемлющего смеха представляется теперь Гюго чем-то жутким и бесперспективным (преходящим, без будущего). Рабле — это «не дно и не вершина», то есть это нечто, на чем остановиться нельзя, нечто специфически преходящее. Это — глубокое непонимание особого о п т и м и з м а раблезианского смеха; оно проявлялось уже и в ранних высказываниях Гюго. С самого начала смех для него был по преимуществу отрицающим, принижающим, уничтожающим началом. Хотя Гюго и повторял данную Нодье характеристику Рабле — «Homère bouffon», хотя он и применял к нему и другие аналогичные определения — «Homère du rire», «la moquerie épique»,— но именно эпичности раблезианского смеха Гюго не понимал.

Интересно сопоставить эти поздние высказывания Гюго о Рабле с дистихом современника Рабле — историка Этьена Пакье, посвященным той же теме. Вот этот дистих:

Sic homines, sic et coelestia numina lusit,
Vix homines, vix ut numina laesa putes,—

---

[1] В эти переломные эпохи народная культура с ее концепцией незавершенного бытия и веселого времени оказывает могучее влияние на большую литературу, как это особенно ярко проявилось в эпоху Ренессанса.

то есть «он так играл и людьми, и небесными богами, что ни люди, ни боги не кажутся оскорбленными этой игрой».

Суждение современника вернее определяет подлинный характер универсальной раблезианской смеховой игры. Пакье понимал ее глубокий оптимизм, ее народно-праздничный характер, ее эпический, а не ямбический стиль.

* * *

Со второй половины XIX века Рабле, его творчество и его жизнь становятся предметом всестороннего научного изучения. Появляется ряд монографий о нем. Начинается серьезное историческое и филологическое изучение его текстов. Но начало наиболее широкого научного изучения Рабле относится уже к первым годам XX века.

В нашу задачу не входит, конечно, история научного изучения Рабле. Мы ограничимся лишь краткой характеристикой современного состояния раблезистики.

В начале 1903 года было организовано «Общество для изучения Рабле» («La société des Études rabelaisiennes»). Это существенный момент в истории раблезистики. Общество это составилось из учеников и друзей раблезиста Абеля Лефрана (Abel Lefranc). Общество стало центром всей раблезистской работы не только во Франции, но и в Англии и Америке. С 1903 года стал выходить (по третям года) журнал общества «Revue des études rabelaisiennes». С 1913 года этот журнал сменился другим с более широкой программой — «Revue du seizième siècle», выходившим по 1933 год. С 1934 года стал издаваться журнал с еще более расширенной программой «Humanisme et Renaissance».

Вокруг Общества и его журналов сосредоточилась вся текстологическая работа над Рабле, работа над его языком, работа по разысканию источников, по установлению научной биографии, наконец, по исторической интерпретации произведений Рабле на строго научной базе. На основе всех этих работ с 1912 года стало выходить под редакцией главы Общества Абеля Лефрана ученое издание произведений Рабле. По 1932 год вышло пять томов этого издания, включающих три первых

книги романа[1]. На этом оно пока приостановилось. Для научной работы над Рабле это издание с его текстом и системою вариантов, с его обширными и солидными комментариями имеет исключительную ценность.

Из отдельных работ членов Общества назовем важнейшие по основным разделам раблезистики. Здесь прежде всего необходимо назвать фундаментальный труд о языке Рабле Лазара Сенеана (Lazare Sainéan) — вице-председателя Общества — «La langue de Rabelais», т. I, 1922 г., и т. II, 1923 г.

В области изучения источников и характера эрудиции Рабле ценный вклад в раблезистику сделала книга Жана Платтара «Творчество Рабле» (Plattard Jean. L'oeuvre de Rabelais (Sources, invention et composition), 1910 г. Ему же принадлежит и первая попытка дать синтетическую научную биографию Рабле: «Vie de Rabelais», 1928 г.[2]. Укажем на ценную работу в области раблезианской текстологии, проделанную Жаком Буланже (секретарь Общества), и в области раблезианской топографии — работы Анри Клузо. Наконец, необходимо особо отметить исключительно ценные по богатству материала работы председателя Общества Абеля Лефрана, особенно его вводные статьи к трем книгам романа, изданным под его редакцией.

Со всеми указанными нами здесь книгами, а также и с рядом других раблезистских работ нам придется иметь дело в дальнейшем по ходу нашего исследования. Назовем здесь еще довольно подробную монографию о Рабле Жоржа Лота: Lote Georges, La vie et l'oeuvre de Françaіs Rabelais, Paris, 1938.

В результате работ как членов Общества, так и других современных раблезистов чрезвычайно облегчено понимание и филологическое изучение текста Рабле, собран большой материал для более широкого и глу-

---

[1] «Oeuvres de François Rabelais. Edition critique publiée par Abel Lefranc (Professeur au collège de France). Jaques Boulanger, Henri Clouzot, Paul Dorneaux, Jean Plattard et Lazare Sainéan». (Первый том вышел в 1912 г., пятый («Третья книга») — в 1931 г.)

[2] Вот основные биографические работы, касающиеся отдельных периодов в жизни Рабле: Dubouchet. Rabelais à Montpellier, 1887; Heulhard A. Rabelais, ses Voyages en Italie et son exil à Metz, 1891; Bertrand A., Rabelais à Lyon, 1894; Plattard J. Adolescence de Rabelais en Poitou, 1923.

бокого понимания его исторического места и для установления связей его произведения с современной ему действительностью и с предшествующей литературой. Но весь этот материал, собранный кропотливым трудом ученых, еще ждет своего синтеза. Целостного облика Рабле мы не найдем в трудах современных раблезистов. Раблезисты вообще очень осторожны и тщательно избегают всякого сколько-нибудь широкого синтеза, всякого далеко идущего вывода и обобщения. Единственная книга, которая претендует на такой осторожный — очень осторожный — синтез,— это уже названная нами книга Платтара, 1910 года (и отчасти указанная нами выше монография Лота). Но, несмотря на собранный в книгах Платтара и Лота ценный материал и отдельные тонкие наблюдения (это касается особенно Платтара), этот синтез удовлетворить нас не может. Он удовлетворяет нас даже меньше, чем старая синтетическая попытка Стапфера (1889) или работа немецкого ученого Шнееганса (1894).

Современная раблезистика, стоящая на позициях позитивизма, в сущности, ограничивается собиранием материала. Такое собирание само по себе, конечно, и необходимо и полезно. Но отсутствие глубокого метода и широких точек зрения ограничивает перспективы и этой работы: собирание материала ограничивается узким кругом биографических фактов, мелких событий эпохи, литературных (преимущественно книжных) источников; фольклорные же источники раскрываются очень поверхностно и в обычном узком понимании фольклорных жанров, при котором *смеховой фольклор* во всем своем своеобразии и многообразии остается почти вовсе за пределами изучения. Весь этот кропотливо собираемый материал не выходит в основном за рамки *официальной культуры*, между тем как Рабле в его целом в эти рамки никак не укладывается. Смех оценивается раблезистами школы А. Лефрана как явление второстепенное, не задевающее серьезной проблематики романа Рабле: это либо средство завоевать популярность у широких масс, либо просто защитная маскировка. Ключевая проблема народной смеховой культуры и на почве раблезистики остается не поставленной.

* * *

Значительным событием в области раблезистики было появление книги историка Люсьена Февра «Проблема неверия в XVI веке. Религия Рабле»[1]. Книга эта в основном была направлена против Абеля Лефрана и его школы. Февр не касается художественной стороны романа Рабле, не касается он и области автобиографических источников Рабле, в которой работа школы Лефрана была особенно продуктивной,— его интересует только мировоззрение Рабле, главным образом его отношение к религии и католицизму.

Основная задача Февра — понять Рабле в условиях его культурной и интеллектуальной среды, в границах возможностей, доступных его эпохе. Нельзя понять XVI век, говорит Февр, изолируя индивида от «морального климата» и «интеллектуальной атмосферы» эпохи. Главная задача историка заключается в том, чтобы установить, как люди 1532 года (год выхода в свет первой книги — «Пантагрюэля» — Рабле) могли слышать и понимать «Пантагрюэля» и как они — о н и, а не м ы — не могли его понимать. Необходимо прочитать текст Рабле глазами его современников, людей XVI века, а не глазами людей XX века. Самый страшный грех для историка, по Февру, это грех а н а х р о н и з м а.

С точки зрения этих, в основе своей совершенно справедливых, методологических требований, Февр подвергает критике утверждения Абеля Лефрана, что Рабле в своем произведении пропагандирует последовательный рационалистический атеизм. Привлекая огромный и ценный материал из различных областей культуры и мысли XVI века, Февр старается доказать, что для последовательного рационалистического атеизма ни в мироощущении, ни в мировоззрении (философском и научном) XVI века не было ни почвы, ни оснований; ему не на что было опереться. Всякое отрицание должно быть обоснованным, чтобы иметь какой-либо социальный вес и историческое значение. Субъективное и капризное отрицание, лишенное основания и опоры (просто — «я отрицаю»), не имеет никакой исторической значимости. В XVI веке ни философия, ни наука (ее, в сущности, еще и не было) не давали такой опоры

[1] F e b v r e Lucien. Le problème de l'incroyance au XVI siècle. La réligion de Rabelais, Paris, 1942.

для отрицания религии. Последовательный рационалистический атеизм был невозможен (см. указ. книгу, с. 380—381).

Доказательству этого положения и посвящена вся книга Февра. Как мы уже сказали, Февр привлекает огромный и разнородный материал, имеющий бесспорную и самостоятельную, то есть независимую от самого тезиса Февра, ценность. В свете этого материала многие установившиеся взгляды на различные явления культуры XVI века должны быть пересмотрены. Для понимания отдельных сторон культуры XVI века книга Февра дает довольно много. Но пониманию романа Рабле как художественного произведения, пониманию художественного мировоззрения и мироощущения Рабле книга Февра служит очень мало и притом лишь косвенно. Художественная мысль Рабле одинаково не вмещается ни в рационалистический атеизм, ни в религиозное исповедание, все равно — католическое, протестантское или в духе «религии Христа» Эразма. Раблезианская мысль и шире, и глубже, и радикальнее. Ей чужда всякая односторонняя серьезность и всякий догматизм. Художественное мировоззрение Рабле не знает ни абстрактного и чистого отрицания, ни одностороннего утверждения. И тезис Лефрана, и противоположный тезис Февра равно уводят нас от правильного понимания художественного мировоззрения Рабле. Уводят они и от правильного понимания культуры XVI в. в ее целом.

Все дело в том, что Февр, как и Абель Лефран, игнорирует народную смеховую культуру средневековья и Ренессанса. Для него существует только серьезный план мысли и культуры. В своих блестящих анализах различных областей и сфер культуры XVI века он остается, в сущности, только в пределах официальной культуры. Поэтому и в романе Рабле он воспринимает и оценивает только то, что может быть понято и истолковано в серьезном плане официальной культуры, а следовательно, самое существенное в Рабле — подлинный Рабле — остается вне поля его восприятия и оценки.

Февр, как мы уже отмечали, считает величайшим грехом для историка анахронизм, модернизацию. Он справедливо упрекает в этом грехе Абеля Лефрана и других раблезистов. Но, увы, он и сам впадает в этот грех по отношению к смеху. Он слышит раблезианский смех ушами человека XX века, а не так, как его слышали

люди 1532 года. Поэтому ему и не удалось прочитать «Пантагрюэля» их глазами как раз в самом главном, в самом существенном для этой книги.

Февр воспринимает смех Рабле и его эпохи как человек XX века и потому не понимает в нем главного — его миросозерцательного и универсального характера, не понимает возможности смехового мировоззрения, универсального смехового аспекта мира. Поэтому он ищет мировоззрение Рабле только там, где Рабле не смеется, или, точнее, там, где он, Февр, этого смеха не слышит, где Рабле кажется ему вполне серьезным. Там же, где Рабле смеется,— он для Февра просто шутит, и эти шутки невинны и, как всякие шутки, ничего не говорят о подлинном мировоззрении Рабле, так как всякое мировоззрение, по Февру, может быть только серьезным. Таким образом, то понимание смеха и его функций в культуре и мировоззрении, которое характерно для нового времени и особенно для XIX века, Февр переносит в XVI век, допуская этим очевидный анахронизм и модернизацию.

Февр рассказывает в своей книге, как он был удивлен тем анализом пролога к «Пантагрюэлю», который дал Лефран в своей вступительной статье к роману. Его особенно поразил вывод Лефрана, что Рабле был сознательным пропагандистом последовательного атеизма. Чтобы проверить этот поразивший его вывод, «он с некоторым беспокойством достает своего Рабле. Открывает «Пантагрюэля». И только *смеется*. Он не думает больше о том «нарастании» неблагочестия, о котором говорил Лефран». («On reprend son Rabelais avec quelque inquiétude. On ouvre le «Pantagruel». *On rit*. On ne songe plus au «crescendo» de l'impiété».) Февр не находит там «ничего скрытого, ничего ужасного, никакого кощунства». Он находит только «старые клерикальные шутки» («de vieilles plaisanteries cléricales»), которые бытовали и до Рабле. Вот и все, что находит в прологе к «Пантагрюэлю» Февр (см. с. 160—161).

Здесь очень ярко проявляется отношение Февра к шуткам Рабле: они возбуждают только смех — «on rit». Но как раз это «on rit» — и нуждается в анализе. Так ли мы, люди XX века, смеемся, как смеялся Рабле и его читатели-современники? И какова природа этих «старых клерикальных шуток»? И если за ними нет той серьезной абстрактной атеистической тенденции, которую увидел в них Лефран, то, может быть, в них есть нечто дру-

гое — гораздо более значительное, глубокое и художественно конкретное (т. е. смеховой аспект мира)? Но этих вопросов Февр не ставит. Он, по-видимому, считает, что смех всегда, во все эпохи, одинаков и шутка всегда была только шуткой. Поэтому он и направляет свой тонкий исторический анализ на серьезные части романа Рабле (точнее — на те, которые ему таковыми кажутся), а смех оставляет в стороне как нечто неисторическое и неизменное.

Смеховой аспект мира, столетиями и тысячелетиями слагавшийся в многообразнейших формах народной смеховой культуры (и прежде всего в смеховых обрядово-зрелищных формах), Февром игнорируется. Анализируя отдельные «клерикальные шутки», такие, как «Sitio» («Жажду»), «Consummatum est» («свершилось») и др. (они поражали своей смелостью Лефрана), он ограничивается указанием на их традиционный характер и на их безобидность. Он не видит, что это частицы огромного и единого целого — народно-карнавального мироощущения, универсального смехового аспекта мира. Чтобы это увидеть, пришлось бы раскрыть исторический смысл таких многовековых явлений, как parodia sacra, risus paschalis, огромной смеховой литературы средневековья и прежде всего, конечно, обрядово-зрелищных карнавальных форм. Но Февр этого не делает. Все его внимание устремлено только на «серьезные» (в духе XIX века) явления культуры и мысли. Например, анализируя Эразма и его влияние на Рабле, он не касается «Похвалы Глупости», произведения, как раз наиболее созвучного раблезианскому миру. Его интересует только «серьезный» Эразм. Традиционным клерикальным шуткам посвящен только небольшой раздел книги под заголовком «Некоторые шутки церковников» (с. 161—165), всего пять страниц из пятисот. Смехового начала в культуре XVI века Февр касается еще в небольшом разделе, посвященном проповедникам Мено и Мэйяру, использующим в своих проповедях «раблезианские фацетии» (с. 179—182). Есть и в других местах книги отдельные замечания, немногочисленные и краткие, о смеховых элементах в культуре XVI века, но трактуются эти элементы в духе представлений о смехе XIX и XX веков. В высшей степени характерно, что в книге, посвященной самому карнавальному из всех писателей мировой литературы, слово «карнавал» встречается один-единственный раз (при анализе загробных видений Эпистемона).

В одном месте своей книги Февр как будто бы склонен признать историчность смеха. Он заявляет, что «ирония — дочь времени» (с. 172). Но положение это остается совершенно неразвитым и применяется им только в целях ограничения смехового элемента у Рабле. Февр считает, что в романе Рабле гораздо больше прямых серьезных утверждений, чем принято думать, что часто слышат иронию там, где ее на самом деле нет.

Мы считаем эти утверждения Февра в корне неверными. В мире Рабле возможна только о т н о с и т е л ь н а я серьезность. Даже те места, которые в другом контексте или взятые отдельно, были бы вполне серьезными (Телем, письмо Гаргантюа к Пантагрюэлю, глава о смерти героев и др.), в контексте романа Рабле получают смеховой обертон, на них ложатся рефлексы от окружающих смеховых образов. Смеховой аспект универсален и распространяется на все. Но этого универсализма и миросозерцательности смеха, особой п р а в д ы смеха Февр как раз и не видит. Правда для него может только вещать. Не видит он и амбивалентности смеха.

Но и в более широком историческом плане утверждение Февра неверно. Смеха и иронии (как одной из форм редуцированного смеха) в мировой культуре прошлого неизмеримо больше, чем наше ухо способно услышать и уловить. Литература (включая и риторику) некоторых эпох (эллинизма, средневековья) буквально наводнена различными формами редуцированного смеха, некоторые из них мы уже перестали улавливать. Особенно часто мы утрачиваем ощущение пародийности. Несомненно, что многое в мировой литературе прошлых времен нам предстоит еще прочесть заново, услышать в другом регистре. Но для этого прежде всего необходимо понять особую природу народного смеха прошлых времен — его миросозерцательность, универсализм, амбивалентность, связь с временем и т. п.— то есть все то, что почти полностью утрачено смехом нового времени.

Игнорирование Февром народной смеховой культуры приводит его к искаженному пониманию эпохи Возрождения и французского XVI века. Ту исключительную внутреннюю свободу и тот почти предельный адогматизм художественного мышления, какие были характерны для этой эпохи, Февр не видит и не хочет видеть, потому что не находит для них опоры. Он дает одностороннюю и ложную картину культуры XVI века.

Эпоха Возрождения вообще и французское Возрождение в особенности характеризуется в области литературы прежде всего тем, что народная смеховая культура в своих лучших возможностях поднялась до высокой литературы эпохи и оплодотворила ее. Не раскрыв этого, нельзя понять ни литературы, ни культуры эпохи. Разумеется, недопустимо сводить только к этому моменту все богатое, сложное и противоречивое содержание эпохи. Но именно этот момент — и момент исключительно важный — до сих пор остается нераскрытым. И это особенно пагубно отражается на понимании Рабле.

В заключение приходится согласиться с той резкой оценкой книги Февра, которую дал П. Декс в своей статье «Наша несостоятельность в оценке творчества Рабле»: «...книга Февра представляет собой самую утонченную попытку из всех, какие предпринимались за четыреста лет после смерти Рабле, оторвать от народа его творчество»[1].

* * *

Остановимся вкратце на состоянии раблезистики у нас.

Дореволюционное русское литературоведение Рабле почти вовсе не занималось. У нас не было раблезистов. Не вышло ни одной книги о нем, ни одной монографии. Вся русская научная литература о Рабле до революции исчерпывается довольно большой по размерам статьей А. Н. Веселовского «Рабле и его роман»[2] и брошюркой Ю. Фохта (лишенной всякой научной ценности)[3].

Названная статья А. Н. Веселовского о Рабле для своего времени (1878 г.) имела безусловное научное значение. Ведь она появилась задолго до начала разви-

---

[1] См.: Декс П. Семь веков романа. М., 1962, с. 121. См. также развернутую критику Февра в книге Л. Е. Пинского «Реализм эпохи Возрождения». М., 1961, с. 106—114.

[2] Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1939.

[3] См.: Фохт Ю. Рабле, его жизнь и творчество, 1914 г. Следует упомянуть, хотя это и не имеет прямого отношения к русской литературе о Рабле, что лектор французского языка бывшего С.-Петербургского университета Jean Fleury опубликовал в 1876—1877 гг. в Париже двухтомную компилятивную монографию о Рабле, для своего времени неплохую.

тия во Франции строго научной раблезистики и за четверть века до основания «Общества для изучения Рабле». В статье содержится много ценных и новых для того времени наблюдений как над эпохой, так и над отдельными сторонами романа Рабле; некоторые из них прочно вошли в раблезистику. Но с точки зрения нашей концепции в понимании А. Н. Веселовским романа Рабле имеются существенные неправильности.

В своем объяснении основного характера романа Рабле, его генезиса и эволюции Веселовский на первый план выдвигает узкие конъюнктурные моменты политики королевского двора и различных группировок представителей господствующих классов (феодального дворянства и верхов служилого сословия и буржуазии); роль народа и его особая позиция вовсе не учтены. Так, оптимизм Рабле его первого периода (до октября 1534 г.) объясняется Веселовским наивной верой в победу гуманизма в условиях поддержки двором и дружбы Рабле с деятелями религиозной Реформы, а изменения в мировоззрении и в тоне Рабле в последующих книгах романа объясняются поражением гуманизма в результате изменения политики королевского двора и одновременным разрывом Рабле с деятелями Реформы. Но такие переживания, как наивная вера и разочарование, глубоко чужды могучей стихии раблезианского смеха, а такие события, как перемены в политике двора и различных групп внутри господствующих классов, для этого смеха, проникнутого тысячелетнею мудростью смен и обновлений, имели не больше значения, чем буря в стакане воды или увенчания и развенчания шутов во время римских сатурналий и европейских карнавалов. Оптимизм Рабле — народный оптимизм, и всякие надежды и разочарования, связанные с ограниченными возможностями эпохи,— только обертоны в его романе; у Веселовского же они превращаются в основные тона. Он не слышит народной основы его публицистики.

Веселовский не улавливает и особого характера, и революционной природы народного смеха, звучащего в творчестве Рабле. Он, в сущности, почти вовсе игнорирует смеющееся средневековье и недооценивает тысячелетних традиций народной смеховой культуры. Смех Рабле Веселовский воспринимает как выражение примитивной, элементарной, почти животной жизнерадост-

ности «выпущенного на волю деревенского мальчишки»[1].

Веселовский, как и западные раблезисты, знает, в сущности, только официального Рабле. Он анализирует в его романе лишь те периферийные моменты, которые отражают такие течения, как гуманистический кружок Маргариты Ангулемской, движение ранних реформаторов и т. п. Между тем творчество Рабле в своей основе выражает наиболее радикальные интересы, чаяния и мысли народа, который не солидаризовался до конца ни с одним из относительно прогрессивных движений дворянского и буржуазного Ренессанса.

В согласии с западной раблезистикой XIX века Веселовский на первый план выдвигает телемский эпизод, делая его своего рода ключом к мировоззрению Рабле и ко всему его роману. Между тем Телем вовсе не характерен ни для мировоззрения, ни для системы образов, ни для стиля Рабле. Хотя в этом эпизоде и есть народно-утопический момент, но в основном Телем связан с дворянскими течениями Ренессанса; это не народно-праздничная, а придворно-праздничная гуманистическая утопия, от которой веет больше придворным кружком принцессы Маргариты, чем народной карнавальной площадью. Телем в этом отношении выпадает из системы раблезианской образности и стиля.

Концепция А. Н. Веселовского во многом определила трактовку Рабле в наших университетских курсах и в обзорах литературы Ренессанса почти до наших дней.

Советское литературоведение до Великой Отечественной войны не внесло существенных изменений в это положение. Рабле, одного из величайших реалистов мировой литературы, долгое время почти вовсе игнорировали. Небольшая, осведомительного характера статья А. А. Смирнова в Литературной энциклопедии, такого же характера статья Б. А. Кржевского, приложенная ко второму изданию неполного перевода романа Рабле, наконец, посвященная Рабле глава в «Истории французской литературы» (изд. АН СССР), написанная А. К. Дживелеговым и также не ставящая себе исследо-

---

[1] См. более подробную критику этого образа Веселовского в гл. II, с. 162 и далее.

вательских целей, и две небольших оригинальных статьи: В. Ф. Шишмарева «Повесть славного Гаргантюаса»[1] и И. Е. Верцмана «Рабле и гуманизм»[2] — вот почти и все, что было опубликовано о нашем авторе. Не было ни одной монографической работы о нем; не сделано ни одной развернутой попытки пересмотреть наследие Рабле в свете положений и задач советского литературоведения, в особенности в связи с вопросами теории и истории реализма и народного творчества.

После Великой Отечественной войны положение изменилось. В 1948 году выходит первая советская монография о Рабле — книга Е. М. Евниной «Франсуа Рабле» (Гослитиздат, М., 1948). Эта книга имеет бесспорные достоинства. Свойственное западным раблезистам пренебрежение комическим началом в романе Рабле у Е. М. Евниной совершенно отсутствует. Рабле для нее прежде всего комический писатель. Правда, Е. М. Евнина определяет Рабле как сатирика, но сатирический смех она понимает очень широко и в отличие от Шнееганса и других включает в него существенные положительные моменты — радость, веселье и ликование. Раблезианский смех, по концепции Е. М. Евниной, многолик и амбивалентен (хотя последнего термина Евнина и не употребляет). Такое понимание раблезианского смеха позволяет Е. М. Евниной дать интересный и обстоятельный анализ своеобразных приемов комического у Рабле. Книга Е. М. Евниной — ценный вклад в молодую советскую раблезистику.

За послевоенный период о нашем авторе появился ряд популярных работ: юбилейная статья И. И. Анисимова «Франсуа Рабле» (Знамя, 1953, кн. 5), статья Е. М. Гордеева «Великий гуманист Рабле» (в сб. «Средние века», VII, изд. АН СССР, М., 1955), вступительная статья С. Д. Артамонова к «Гаргантюа и Пантагрюэлю» Рабле (перевод Н. М. Любимова, Гослитиздат, 1961) и его книжка «Франсуа Рабле» (изд. «Художественная литература», 1964). В 1960 году вышла интересная и оригинальная по концепции брошюра С. Т. Ваймана «Художественный метод Рабле».

---

[1] См. Сборник статей в честь ак. А. И. Соболевского. Л., 1928.

[2] См. Ученые записки Московского гос. пед. института, 1935, вып. 1 (кафедра истории всеобщей литературы).

Но самым значительным событием в нашей раблезистике было появление большого очерка Л. Е. Пинского «Смех Рабле» в его книге «Реализм эпохи Возрождения» (Гослитиздат, М., 1961, с. 87—223)[1].

В отличие от большинства раблезистов, Л. Е. Пинский считает смех основным организующим началом романа Рабле, не внешней, а внутренней формой самого раблезианского видения и понимания мира. Он не отделяет смех ни от миросозерцания Рабле, ни от идейного содержания его романа. Под этим углом зрения Л. Е. Пинский дает критический очерк понимания и оценок Рабле в веках. И вот его выводы: «Из этого беглого очерка эволюции оценок Рабле в веках нетрудно заметить, что плодотворным всякий раз оказывалось лишь то понимание его произведения, когда не умалялось значение его смеха, когда комическое начало не отделялось от освободительных и прогрессивных идей, от содержания «Гаргантюа и Пантагрюэля». Лишь в этом случае открывался новый, важный для жизни аспект его создания. Во все века Рабле оставался для живого восприятия аудитории прежде всего гением комического» (с. 118). С этими выводами Л. Е. Пинского нельзя не согласиться.

Совершенно последовательно Л. Е. Пинский отрицает и сатирический характер раблезианского смеха. Рабле не сатирик в обычном смысле слова. Его смех вовсе не направлен на отдельные чисто отрицательные явления действительности. Только некоторые второстепенные персонажи и эпизоды в последних книгах романа носят сатирический характер. По отношению же к ведущим образам романа смех Рабле глубоко положителен. Вот формулировка Л. Е. Пинского: «Это в целом не сатира в точном смысле слова, не возмущение против порока или негодование против зла в социальной и культурной жизни. Пантагрюэльская компания, прежде всего брат Жан или Панург, никак не сатиричны, а они — основные носители комического. Комизм непринужденных проявлений чувственной природы — чревоугодие брата Жана, похотливость Панурга, непристойность юного Гаргантюа — не призван вызывать негодование читателя. Язык и весь облик самого рассказчика Аль-

[1] Первоначально концепция Л. Е. Пинского была изложена им в статье «О комическом у Рабле» (см. «Вопросы литературы» за 1959 г., № 5).

кофрибаса Назье, одного из членов кружка пантагрюэльцев, явно исключают какой бы то ни было сатирический тон по отношению к Панургу. Это скорее близкий друг, второе «я» рассказчика, как и его главного героя. Панург должен забавлять, смешить, удивлять и даже по-своему учить раблезианскую аудиторию, но никак не возмущать ее» (с. 188).

Л. Е. Пинский убедительно раскрывает познавательный характер раблезианского смеха и его связь с истиной. Смех очищает сознание от ложной серьезности, от догматизма, от всяких замутняющих его аффектов. Приведем соответствующее высказывание самого Л. Е. Пинского. Комментируя вступительное стихотворение к «Пантагрюэлю», он говорит: «Смех в «Пантагрюэле» — тема и аргументация одновременно. Читателю нужно вернуть ту способность, которую горе у него отняло, способность смеяться. Он должен вернуться к нормальному состоянию человеческой натуры, для того чтобы истина ему открылась. Сто лет спустя для Спинозы путь к истине лежит через освобождение от аффектов печали и радости. Его девиз — не плакать, не смеяться, а познать. Для Рабле, мыслителя Ренессанса, смех и есть освобождение от аффектов, затемняющих познание жизни. Смех свидетельствует о ясном духовном зрении — и дарует его. Чувство комического и разум — два атрибута человеческой натуры. Сама истина, улыбаясь, открывается человеку, когда он пребывает в нетревожно радостном, комическом состоянии» (с. 174).

Очень важным в концепции Л. Е. Пинского представляется нам признание им амбивалентности раблезианского смеха. В одном месте своего очерка (с. 181) он говорит об этом так: «Одна из самых удивительных черт смеха Рабле — многозначность тона, сложное отношение к объекту комического. Откровенная насмешка и апология, развенчание и восхищение, ирония и дифирамб сочетаются». И в другом месте (с. 183): «Смех Рабле, одновременно и отрицающий и утверждающий, но, точнее всего, как и сама компания «жаждущих» пантагрюэльцев, «ищущий» и «надеющийся». Безграничный энтузиазм перед знанием и осторожная ирония здесь переходят друг в друга. Самый тон этого смеха показывает, что два противоречащих начала одновременно совместимы даже по форме».

В своем очерке Л. Е. Пинский раскрывает и основные источники смеха у Рабле. Его интересуют не внешние

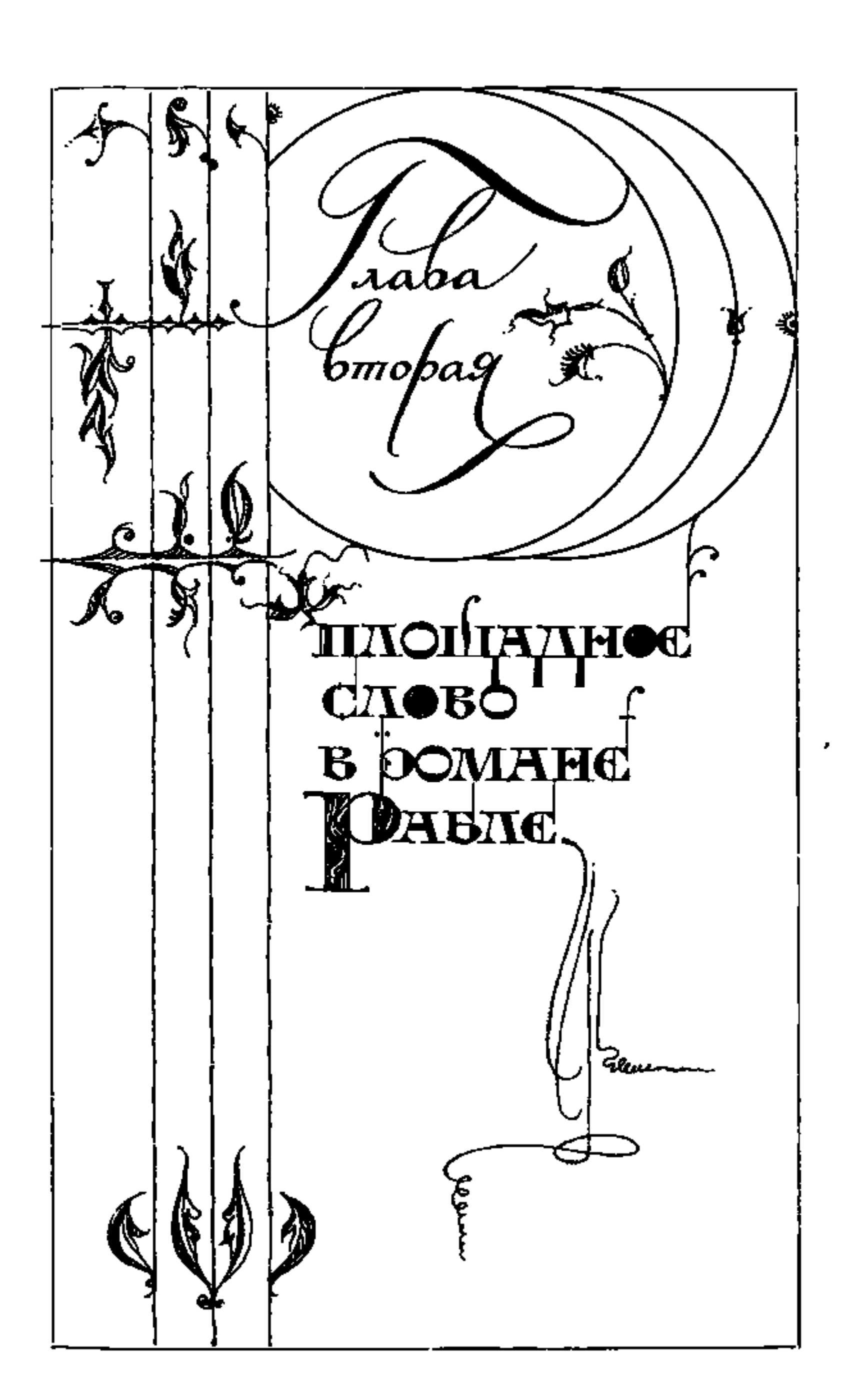
формальные приемы комического, а именно его источники в самом бытии, так сказать, комика самого бытия. Основным источником смеха он считает «движение самой жизни», то есть становление, смену, веселую относительность бытия. Вот как он говорит об этом: «В основе эффекта забавного у Рабле лежит чувство всеобщей относительности — великого и малого, высокого и ничтожного, сказочного и реального, физического и духовного — чувство возникновения, роста, разрастания, упадка, исчезновения, смены форм вечно живой Природы». Другим источником смешного, неразрывно связанным с первым, Л. Е. Пинский считает несокрушимую жизнерадостность человеческой природы. Приведем его формулировку: «В прологе к четвертой книге пантагрюэлизм определяется как «глубокая и несокрушимая жизнерадостность, перед которой все преходящее бессильно». Источник смешного в произведении Рабле — не только бессилие преходящего, неспособное задержать движение жизни (ибо неотвратимо «все движется к своему концу», гласит надпись на храме Божественной Бутылки), не только ход времени и историческое движение общества, закон «смены» царств и империй. Не менее важным источником комического является «глубокая и несокрушимая жизнерадостность» человеческой натуры, способной возвыситься над временным, понять его именно как временное и преходящее» (с. 147). Таковы, по Л. Е. Пинскому, основные источники комического у Рабле. Из приведенных формулировок видно, что Л. Е. Пинский глубоко понимает исконную связь смеха с временем и временной сменой. Он подчеркивает эту связь и в других местах своей работы.

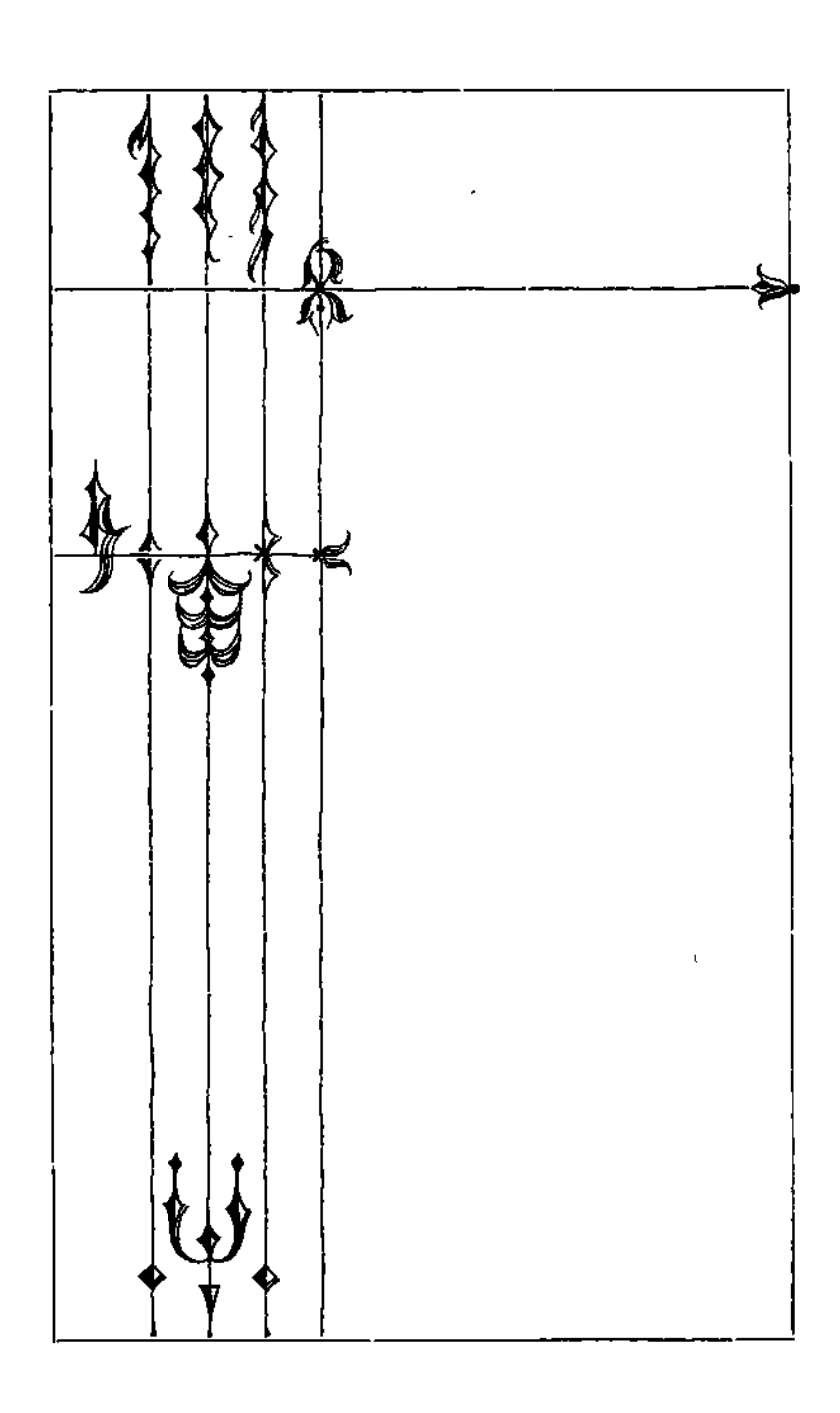
Мы рассмотрели здесь только самые основные моменты концепции раблезианского смеха, подробно и обоснованно развитой в очерке Л. Е. Пинского. На основе своей концепции Л. Е. Пинский дает глубокие и тонкие анализы важнейших эпизодов романа Рабле и его ведущих персонажей (Гаргантюа, Пантагрюэля, брата Жана и Панурга). Особенно интересен и глубок анализ образа Панурга. Л. Е. Пинский правильно оценил огромное значение этого образа (как и образа шекспировского Фальстафа) для понимания ренессансного мировоззрения.

Л. Е. Пинский не рассматривает истории смеха и народной смеховой культуры, не касается, в частности, и средневековых источников Рабле. Его метод (в данном

очерке) в основном синхронический. Однако он отмечает (на с. 205) карнавальный характер раблезианского смеха.

Таково состояние советской раблезистики. Из нашего краткого очерка видно, что в отличие от современной западной раблезистики наши исследователи не отрывают художественное мировоззрение Рабле от его смеха и прежде всего стремятся правильно понять своеобразие этого смеха.

В заключение хочется сказать несколько слов о переводе Н. М. Любимова. Выход в свет этого перевода — событие большой важности. Можно сказать, что русский читатель впервые прочитал Рабле, впервые услышал его смех. Хотя переводить Рабле у нас начали еще в XVIII веке, но переводили, в сущности, только отрывки, своеобразие же и богатство раблезианского языка и стиля не удавалось передать даже отдаленно. Задача эта исключительно трудная. Создалось даже мнение о непереводимости Рабле на иностранные языки (у нас этого мнения придерживался А. Н. Веселовский). Поэтому из всех классиков мировой литературы один Рабле не вошел в русскую культуру, не был органически освоен ею (как были освоены Шекспир, Сервантес и др.). И это очень существенный пробел, потому что через Рабле раскрывался огромный мир народной смеховой культуры. И вот благодаря изумительному, почти предельно адекватному переводу Н. М. Любимова Рабле заговорил по-русски, заговорил со всею своею неповторимой раблезианской фамильярностью и непринужденностью, со всею неисчерпаемостью и глубиной своей смеховой образности. Значение этого события вряд ли можно переоценить.

Глава вторая
Площадное слово в романе Рабле



Я понять тебя хочу,
Темный твой язык учу[1].

Мы остановимся прежде всего на тех именно моментах романа Рабле, которые, начиная с XVII века, служили камнем преткновения для его ценителей и читателей, которые Лабрюйер называл «утехой для сволочи» и «грязной испорченностью», а Вольтер — «нахальством» и «нечистотами». Назовем эти моменты — пока условно и метафорически — площадными моментами романа Рабле. Именно от них тщательно очищали роман Рабле в XVIII веке аббат Марси и аббат Перо, а в XIX веке хотела очистить Жорж Санд. Эти моменты и до сих пор еще препятствуют публичному эстрадному исполнению Рабле (а нет писателя более благодарного для громкого исполнения, чем он).

До наших дней еще площадные моменты в романе Рабле затрудняют читателей его, притом не только читателей рядовых. Трудно вплести эти площадные моменты, вплести органически и до конца, в художественную

---

[1] А. С. Пушкин: «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»; вторая строка в редакции В. А. Жуковского.

ткань произведения. То суженное, ограниченное и специфическое значение, которое эти моменты получили в новое время, искажает их правильное восприятие у Рабле, где значение их было универсальным и очень далеким от новой порнографии. Поэтому ценители и исследователи Рабле выработали род снисходительного отношения к этому неизбежному наследию «наивного и грубого XVI века». Подчеркивают именно наивно-невинный характер этой старой непристойности, выгодно отличающий ее от новой извращенной порнографии.

В XVIII веке аббат Галиани дал очень остроумное выражение этой снисходительности. «Непристойность Рабле,— говорит он,— наивна, она похожа на зад бедного человека».

Такую же снисходительность к «цинизму» Рабле проявил и А. Н. Веселовский, только он употребляет иной, менее раблезианский, образ. Он говорит: «Если хотите, *Рабле циничен* — но как *здоровый деревенский мальчик*, которого выпустили из курной избы прямо на весну, и он мчится очертя голову по лужам, *забрызгивая грязью прохожих* и весело хохоча, когда комья глины облепили его ноги и лицо, раскрасневшееся от *весеннего, животного веселья*» (Веселовский А. Н. Избранные статьи, с. 241).

На этом суждении Веселовского следует остановиться. Примем на минуту всерьез все элементы изображенного им образа деревенского мальчика и сопоставим их с особенностями раблезианского цинизма.

Прежде всего весь выбранный Веселовским образ именно деревенского мальчика представляется нам весьма неудачным. Цинизм Рабле существенно связан с городской площадью, с ярмарочной и карнавальной площадью позднего средневековья и Возрождения. Далее, это вовсе не индивидуальное веселье мальчика, выпущенного из курной избы, это — коллективное веселье народной толпы на городской площади. Весна в этом образе совершенно уместна: это действительно весенний, или масленичный, или пасхальный смех. Но это вовсе не наивное веселье бегущего «очертя голову по лужам» мальчика, а народно-праздничное веселье, формы которого складывались на протяжении длинного ряда веков. Здесь эти формы весеннего или масленичного веселого цинизма перенесены на историческую весну, на встречу новой эпохи (это имеет в виду

и Веселовский). Нуждается в оговорке и самый образ мальчика, то есть молодости, незрелости-незавершенности,— этот образ уместен лишь в метафорическом плане: это — древняя молодость, это — «играющий мальчик» Гераклита. С исторической точки зрения, «цинизм» Рабле принадлежит к древнейшим пластам его романа.

Продолжим наши «придирки» к образу Веселовского. Его деревенский мальчик забрызгивает прохожих г р я з ь ю. Это слишком смягченная и модернизированная метафора для раблезианского цинизма. Забрызгивать грязью — значит «с н и ж а т ь». Но гротескные снижения всегда имели в виду буквальный телесный низ, зону производительных органов. Поэтому забрызгивали вовсе не грязью, а калом и мочой. Это весьма древний снижающий жест, который и лег в основу модернизированной и смягченной метафоры «забрызгивать грязью».

Мы знаем, что испражнения играли большую роль в ритуале п р а з д н и к а г л у п ц о в. Во время торжественного служения избранного шутовского епископа в самом храме кадили вместо ладана испражнениями. После богослужения клир садился на повозки, нагруженные испражнениями; клирики ездили по улицам и бросали испражнениями в сопровождающий их народ.

Забрасывание калом входило и в ритуал шаривари. До нас дошло описание шаривари XIV века в «Roman du Fauvel»; из этого описания мы узнаем, что метание кала в прохожих практиковалось тогда рядом с другим ритуальным жестом — бросанием соли в колодец[1]. Громадную роль играют скатологические (преимущественно словесные) вольности и во время карнавала[2].

У самого Рабле обливание мочой и потопление в моче играют большую роль. Напомним знаменитый эпизод первой книги романа (гл. XVII), в котором Гаргантюа обливает своей мочой любопытных парижан, столпившихся вокруг него; напомним в той же книге эпизод с кобылой Гаргантюа, затопившей у брода Вед

[1] См.: «Roman du Fauvel» в «Histoire littéraire de la France», XXXII, p. 146: «L'un getoit le bren au visage... L'autre getoit le sel au puis», т. е. «один бросает дерьмо в лицо, другой — соль в колодец».
[2] У Ганса Сакса, например, есть масленичная «Игра о дерьме».

своею мочой часть войска Пикрохола, и эпизод с паломниками, попавшими в поток мочи Гаргантюа; наконец, из второй книги напомним затопление мочой Пантагрюэля лагеря Анарха. Мы еще вернемся ко всем этим эпизодам. Здесь важно лишь раскрыть один из традиционных снижающих жестов, кроющихся за эвфемистической метафорой Веселовского («забрызгивание грязью»).

Испражнения, как предмет метания, известны и из античной литературы. Из фрагментов сатировой драмы Эсхила «Собиратель костей» видно, что в ней был эпизод, в котором в голову Одиссея бросили «зловонную посуду», то есть ночной горшок. То же событие изображалось и в не дошедшей до нас сатировой драме Софокла «Пир ахейцев». Аналогичные эпизоды связаны с фигурой комического Геракла, о чем свидетельствует ряд изображений на античных вазах: то он лежит пьяный у дверей гетеры, и старая сводня обливает его из ночного горшка, то сам он гонится за кем-то с ночным горшком. Наконец до нас дошел фрагмент из ателланы Помпония «Ты, Диомед, облил меня мочой» (очевидно, переработка эпизода из «Пира ахейцев»).

Приведенные нами примеры говорят о том, что бросание калом и обливание мочой — традиционный снижающий жест, знакомый не только гротескному реализму, но и античности. Его снижающее значение было общеизвестным и общепонятным. Вероятно, в любом языке можно найти выражения вроде «на..... на тебя» (параллельные выражения — «наплевать» или «начхать на тебя»). В эпоху Рабле было обычным выражением «bren pour luy» (это выражение Рабле употребляет в прологе к первой книге своего романа). В основе этого жеста и соответствующих словесных выражений лежит буквальное топографическое снижение, то есть приобщение к телесному низу, к зоне производительных органов. Это — уничтожение, это — могила для снижаемого. Но все такого рода снижающие жесты и выражения амбивалентны. Ведь могила, которую они роют,— телесная могила. Ведь телесный низ, зона производительных органов,— оплодотворяющий и рождающий низ. Поэтому и в образах мочи и кала сохраняется существенная связь с рождением, плодородием, обновлением, благополучием. И этот положительный

момент в эпоху Рабле был еще вполне жив и ощущался с полной ясностью.

В известном эпизоде с «панурговым стадом» в четвертой книге романа Рабле купец Дендано, расхваливая своих баранов, говорит, что их моча обладает чудесной силой повышать плодородие земли, подобно божественной моче. В «Кратком пояснении» («Briefve declaration»), приложенном к четвертой книге, сам Рабле (или, во всяком случае, его современник и человек того же культурного круга) дает такое пояснение к этому месту: «Если бы бог здесь помочился» («Si Dieu y eust pissé»). Это — народное выражение в Париже и во всей Франции между простыми людьми, почитающими все те места особенно благословенными, на которых наш господь помочился или совершил другие естественные выделения, например, слюны (так, у Иоанна, гл. IX: «Lutum fecit ex sputo» — «сделал мазь из слюны»)[1].

Это место очень показательно. Оно свидетельствует о том, что в ту эпоху в народной легенде и в самом языке испражнения были неразрывно связаны с плодородием и что сам Рабле знал об этой связи и, следовательно, пользовался ею совершенно сознательно. Далее мы видим, что Рабле нисколько не усомнился соединить представление о «нашем господе» («Notre Seigneur») и о «благословении господнем» с представлением об испражнениях (эти представления были уже соединены в приведенном им «народном выражении»); он не усматривал в этом никакого кощунства и не видел между этими двумя представлениями той стилистической бездны, которая раскрылась между ними уже для людей XVII века.

Для правильного понимания таких площадных карнавальных жестов и образов, как бросание калом, обливание мочой и т. п., необходимо учитывать следующее. Все подобные жестикуляционные и словесные образы являются частью карнавального целого, проникнутого единой образной логикой. Это целое — смеховая драма одновременной смерти старого и рождения нового мира. Каждый отдельный образ подчинен смыслу этого целого, отражает в себе единую концепцию противоречиво становящегося мира, хотя бы этот образ и фигурировал от-

---

[1] См.: «Однотомник» Рабле, изд. L. Moland «François Rabelais. Tout ce qui existe de ses oeuvres», с. 478.

дельно. В своей причастности к этому целому каждый такой образ глубоко амбивалентен,— он получает самое существенное отношение к жизни-смерти-рождению. Поэтому все такие образы лишены цинизма и грубости в нашем смысле. Но те же самые образы (например, те же забрасывание калом и обливание мочой), воспринимаемые в системе иного мировоззрения, где положительный и отрицательный полюсы становления (рождение и смерть) разорваны и противопоставлены друг другу в разных несливающихся образах, становятся действительно грубым цинизмом, утрачивают свое прямое отношение к жизни-смерти-рождению и, следовательно, свою амбивалентность. Они фиксируют только отрицательный момент, причем обозначенные ими явления (например, кал, моча) приобретают узко бытовой, однозначный смысл (наше современное значение слов «кал», «моча»). Именно в таком — в корне измененном виде — эти образы, точнее, соответствующие им выражения, продолжают жить в фамильярной речи всех народов. Правда, в них все же еще сохраняется очень далекий отзвук их древнего миросозерцательного смысла, слабое ощущение площадной вольности,— ведь только этим можно объяснить их упорную живучесть и широкое распространение.

Раблезисты обычно понимают и оценивают площадные элементы у Рабле в духе их современного осмысления в отрыве от несущего их целого карнавально-площадного действа. Поэтому они не могут уловить глубокой амбивалентности этих образов.

Приведем еще несколько параллельных примеров, подтверждающих, что в эпоху Рабле в образах мочи и кала был еще вполне жив и ощутим момент возрождения, плодородия, обновления и благополучия.

В «Baldus» Фоленго (это макароническое произведение, как известно, оказало на Рабле некоторое влияние) есть эпизод, происходящий в преисподней, где Цингар воскрешает юношу, облив его мочой.

В «Удивительной хронике»[1] есть эпизод, где Гаргантюа мочится в течение трех месяцев, семи дней, тринадцати $^3/_4$ часов и двух минут и порождает реку Рону и вместе с нею семьсот кораблей.

---

[1] Это расширенная и измененная редакция «Великой хроники». Имеется в ней и ряд заимствований из «Пантагрюэля». Издана она, вероятно, в 1534 г. Автор ее François Gerault.

У самого Рабле (вторая книга романа) все теплые ц е л е б н ы е источники во Франции и Италии образовались из горячей мочи больного Пантагрюэля.

В третьей книге своего романа (гл. XVII) Рабле дает аллюзию на античный миф, согласно которому Юпитер, Нептун и Меркурий п о р о д и л и Ориона (от греческого οὐρεῖν — мочиться) из своей мочи (источник Рабле — «Фасты» Овидия). Он делает эту аллюзию в следующей интересной форме: Юпитер, Нептун и Меркурий «...officialement ...forgerent Orion». «Official» — это офицер церковной полиции, но так стали называть — в духе свойственных фамильярной речи снижений — ночной горшок (это словоупотребление зарегистрировано уже в языке XV века). У нас, как известно, ночной горшок иногда называют «генералом». Отсюда Рабле со свойственной ему исключительной языковой свободой и создал форму «officialement», что должно обозначать «из мочи» (можно было бы перевести — «по-генеральски» или «превосходительно»). В этом примере снижающая и производительная сила мочи весьма своеобразно сочетаются.

Наконец в качестве параллельного явления, упомянем еще о знаменитом «Manneken-Pis» на одном из городских фонтанов в Брюсселе. Это — древняя фигура мальчика, который мочится со всею откровенностью. Брюссельцы считают его своим «старейшим гражданином» и связывают с его существованием безопасность и благосостояние своего города.

Подобных примеров можно было бы привести множество. В свое время мы еще вернемся к этой теме на другом раблезианском материале. Пока же ограничимся приведенными примерами. Образы мочи и кала амбивалентны, как и все образы материально-телесного низа: они одновременно и снижают-умерщвляют и возрождают-обновляют, они и благословенны и унизительны, в них неразрывно сплетены смерть с рождением, родовой акт с агонией[1]. В то же время образы эти неразрывно

[1] В мировой литературе и особенно в анонимном устном творчестве мы найдем многочисленные примеры сплетения агонии с актом испражнения или приурочения момента смерти к моменту испражнений. Это один из распространеннейших способов снижения смерти и самого умирающего. Можно назвать этот тип снижения «темой Мальбрука». Из большой литературы я назову здесь только замечательную, подлинно сатурналиевскую, сатиру Сенеки «Отыквление», где император Клавдий умирает как раз в момент испражнения. У са-

связаны **со смехом**. Смерть и рождение в образах мочи и кала даны в своем веселом смеховом аспекте. Поэтому образы испражнения в той или иной форме почти всегда сопутствуют тем веселым страшилищам, которые смех создает, как замещения побежденного страшного, поэтому образы испражнений неразрывно слились с образом преисподней. Можно сказать, что испражнения — это материя и телесность, **смешные** по преимуществу; это — наиболее подходящая материя для снижающего отелеснивания всего высокого. Поэтому так значительна их роль в смеховом фольклоре, гротескном реализме и в романе Рабле, а также и в ходячих снижающих выражениях фамильярной речи. Но когда Гюго говорит в связи с раблезианским миром — «totus homo fit excrementum», он игнорирует возрождающий и обновляющий момент образа испражнений, который был уже утерян литературным сознанием Европы.

Но вернемся к образу мальчика, данному Веселовским. Мы видим теперь, что метафора «забрызгивать грязью» чрезвычайно неудачна в применении к цинизму Рабле. Это — метафора отвлеченно-морального порядка. Цинизм же Рабле — это система гротескных снижений, аналогичных бросанию калом и обливанию мочой. Это — веселые похороны. Система снижений в тех или иных своих формах и выражениях проникает весь роман с начала и до конца, она организует и такие образы его, которые очень далеки от цинизма в узком смысле слова. Все это лишь элементы единого смехового аспекта мира.

Весь данный Веселовским образ чрезвычайно неудачен. Ведь то, что он изображает как выпущенного на волю наивного деревенского мальчика, которому он снисходительно прощает брызги грязи, есть не что иное, как тысячелетиями слагавшаяся народная культура смеха, таящая в себе исключительные и отнюдь не наивные смысловые глубины. Культура смеха и смехового цинизма менее всего может быть названа наивной,

---

мого Рабле «тема Мальбрука» встречается в разных вариациях. Например, люди на «Острове ветров» умирают, испуская газы, причем душа у них выходит через задний проход. В другом месте он приводит в пример римлянина, умершего от того, что он издал некий звук в присутствии императора.

Подобные образы снижают не только самого умирающего, они снижают и отелеснивают самую смерть, превращают ее в веселое страшилище.

и она вовсе не нуждается в нашей снисходительности. Она требует от нас пристального изучения и понимания[1].

* * *

Мы говорили до сих пор о «цинизме», о «непристойностях», о «площадных элементах» в романе Рабле,— но все эти термины условны и далеко не адекватны тому, что требуется ими обозначить. Прежде всего элементы эти вовсе не являются чем-то изолированным в романе Рабле: они — органическая часть всей системы его образов и его стиля. Изолированными и специфическими эти элементы стали только для нового литературного сознания. В системе гротескного реализма и народно-праздничных форм они были существенными моментами в образах материально-телесного низа. Они были, правда, неофициальными элементами, но ведь таковой была и вся народно-праздничная литература средневековья, таковым был и смех. Поэтому мы выделяем «площадные» элементы лишь условно. Под ними мы разумеем все то, что непосредственно связано с жизнью площади, что несет на себе печать площадной неофициальности и свободы, но что в то же время не может быть отнесено к формам народно-праздничной литературы в строгом смысле слова.

Мы имеем в виду прежде всего некоторые явления фамильярной речи — ругательства, божбу и клятвы, проклятия,— а затем речевые жанры площади — «крики Парижа», рекламы ярмарочных шарлатанов и продавцов снадобий и т. п. Все эти явления не отделены китайской стеной от народно-праздничных литературных и зрелищных жанров: они входят в их состав и часто играют в них ведущую стилистическую роль; мы постоянно встречаем их в dits (сказы) и debâts (прения),

---

[1] Типичную формулу для презрительно-снисходительного отношения к Рабле и его веку дал и Вольтер (в «Sottisier»):

«Маро, Амио и Рабле хвалят так, как обычно хвалят маленьких детей, когда им случайно удается сказать что-нибудь хорошее. Этих писателей одобряют, потому что презирают их век, а детей — потому что ничего не ждут от их возраста». Это чрезвычайно характерные слова для отношения просветителей к прошлому и, в частности, к XVI веку. Увы, их слишком часто повторяют в той или иной форме еще и в наше время. Необходимо раз навсегда покончить с совершенно ложными представлениями о наивности XVI века.

в дьяблериях, в соти, в фарсах и др. Бытовые и художественные жанры площади очень часто так тесно переплетаются между собой, что между ними иногда бывает трудно провести четкую границу. Те же продавцы и рекламисты снадобий были ярмарочными актерами; те же «крики Парижа» были облечены в стихотворную форму и исполнялись на определенную мелодию; стиль речи балаганного зазывалы ничем не отличался от стиля реклам продавца народных книг (и даже длинные рекламирующие заголовки этих книг обычно построены в стиле площадных зазываний). Площадь позднего средневековья и Возрождения была единым и целостным миром, где все «выступления» — от площадной громкой перебранки до организованного праздничного зрелища — имели нечто общее, были проникнуты одной и той же атмосферой свободы, откровенности, фамильярности. И такие элементы фамильярной речи, как божба, клятвы, ругательства, на площади были вполне легализованы и легко проникали во все тяготевшие к площади праздничные жанры (даже в церковную драму). Площадь была средоточием всего неофициального, она пользовалась как бы правами «экстерриториальности» в мире официального порядка и официальной идеологии, она всегда оставалась «за народом». Конечно, эти стороны площади раскрывались полностью именно в праздничные дни. Особое значение имели периоды ярмарок, которые приурочивались к праздникам, но тянулись обычно довольно долго. Например, знаменитая ярмарка в Лионе происходила четыре раза в году и продолжалась каждый раз по пятнадцати дней; таким образом, целых два месяца в году Лион жил ярмарочною и, следовательно, в значительной мере карнавальной жизнью. На ярмарках всегда царила карнавальная атмосфера, хотя бы и не было карнавала в собственном смысле.

Таким образом, неофициальная народная культура имела в средние века и еще в эпоху Ренессанса свою особую территорию — площадь, и свое особое время — праздничные и ярмарочные дни. Эта праздничная площадь, как мы уже неоднократно говорили,— особый второй мир внутри средневекового официального мира. Здесь господствовал особый тип общения — вольное фамильярно-площадное общение. Во дворцах, храмах, учреждениях, в частных домах господствовал иерархический принцип общения, этикет, правила приличия.

На площади звучала и особая речь — фамильярная речь, почти особый язык, невозможный в других местах и резко отличный от языка церкви, дворца, судов, учреждений, от языка официальной литературы, от разговорного языка господствующих классов (аристократии, дворянства, высшего и среднего духовенства, верхов городской буржуазии), хотя стихия площадной речи вторгалась — при известных условиях — и сюда. В праздничные дни, особенно во время карнавалов, площадная стихия в большей или меньшей степени проникала повсюду, даже в церковь (праздник дураков, праздник осла). Праздничная площадь объединяла громадное количество больших и малых жанров и форм, проникнутых единым неофициальным мироощущением.

Во всей мировой литературе нет, вероятно, другого произведения, которое с такой полнотой и глубиной отражало бы все стороны народно-площадной жизни, как роман Рабле. Голоса площади слышим мы в нем громче всего. Но, прежде чем вслушиваться в них, необходимо набросать внешнюю историю соприкосновений Рабле с площадью (поскольку это позволяют нам скудные данные его биографии).

* * *

Рабле отлично знал площадную ярмарочную жизнь своего времени и, как мы дальше увидим, сумел ее понять и отразить в своем романе с исключительною глубиною и силой.

В Фонтене-ле-Конт, где в кордельерском монастыре протекала юность Рабле и где он приобщился к гуманистической культуре и греческому языку, он в то же самое время приобщался к особой культуре и языку ярмарочной площади. В Фонтене-ле-Конт в ту эпоху была славившаяся по всей Франции ярмарка. Она справлялась здесь три раза в году. Сюда съезжалось громадное количество торговцев и покупателей не только со всей Франции, но и из других государств. По свидетельству Г. Буше, здесь скоплялось очень много иностранцев, особенно немцев. Здесь собирались мелкие бродячие торговцы, цыгане и разный темный деклассированный элемент, которым так богата была эпоха. От конца XVI века дошло до нас даже утверждение, что здесь,

в Фонтене-ле-Конт, была родина особого а р г о. Здесь Рабле мог наблюдать и слушать всю специфическую жизнь ярмарочной площади.

И в следующий период своей жизни Рабле, совершавший постоянные разъезды по провинции Пуату с епископом Жофруа д'Этисаком, мог наблюдать ярмарки в Сен-Максане и известную ярмарку в Ниоре (о шуме этой ярмарки Рабле упоминает в своем романе). Вообще площадная ярмарочная и зрелищная жизнь в Пуату в ту эпоху особенно пышно цвела.

Здесь, в Пуату, Рабле мог познакомиться и с другой очень важной стороной площадной жизни — с площадными зрелищами. По-видимому, именно здесь он приобрел те специальные знания жизни театральных подмостков (les échafauds), которые он обнаруживает в своем романе. Театральные подмостки воздвигались прямо на площади, и перед ними толпился народ. Замешавшись в эту толпу, Рабле мог присутствовать при постановках мистерий, моралите и фарсов. Такие города Пуату, как Монморийон, Сен-Максан, Пуату и др., как раз в эту эпоху славились подобными театральными постановками[1]. Недаром ареной действия фацетии Вийона, рассказанной в четвертой книге, Рабле избрал именно Сен-Максан и Ниор. Театральная культура Франции в ту эпоху была еще вся сверху донизу связана с народной площадью.

В следующий, не освещенный документами, период жизни Рабле (1528—1530 гг.) он, по-видимому, странствует по университетам Бордо, Тулузы, Буржа, Орлеана и Парижа. Здесь он приобщается к жизни студенческой богемы. Это знакомство еще более укрепляется в следующий период, когда Рабле штудирует медицину в Монпелье.

Мы уже указывали на громадное значение школьных праздников и рекреаций в истории средневековой культуры и литературы. Веселая рекреативная литература школяров ко времени Рабле уже поднялась в большую литературу и играла в ней существенную роль. Эта рекреативная литература была также связана с площадью. Школьные пародии, травестии, фацетии, как на латинском, так в особенности на народных языках, обнаруживают генетическое родство и внутреннее сходство

[1] См. по этому вопросу: C l o u z o t H. L'ancien théâtre en Poitou, 1900.

с площадными формами. Целый же ряд школьных увеселений непосредственно проходил на площади. Так, в Монпелье во времена Рабле в праздник королей студенты совершали карнавальные процессии, устраивали танцы на площади. Часто университет ставил моралите и фарсы вне своих стен[1].

Рабле, по-видимому, принимал и сам деятельное участие в студенческих увеселениях своего времени. Ж. Платтар предполагает, что во время своей студенческой жизни (особенно в Монпелье) Рабле написал ряд анекдотов, фацетий, веселых диспутов, комических зарисовок и приобрел в формах веселой рекреативной литературы ту опытность, которая могла бы нам объяснить необычайную быстроту создания «Пантагрюэля».

В следующий — лионский — период жизни Рабле его связь с народной ярмарочной площадью становится еще более тесной и глубокой. Мы уже упоминали о знаменитых лионских ярмарках, заполнявших в общей сложности два месяца в году. Площадная и уличная жизнь в Лионе — этом южном городе, где была громадная итальянская колония,— была вообще чрезвычайно развита. Рабле сам упоминает в четвертой книге лионский карнавал, во время которого носили чудовищное изображение обжоры-глотателя «Maschecroûte», этого типичного веселого страшилища. Современники оставили свидетельства и о ряде других лионских массовых праздников, например, о майском празднике печатников, о празднике избрания «принца ремесленников» и др.

С лионской ярмаркой Рабле был связан и более тесным образом. В издательском и книготорговом деле лионская ярмарка занимала одно из первых мест в мире и уступала только знаменитой франкфуртской. Обе эти ярмарки были существенными органами книжного распространения и литературной пропаганды. Книги выпускались в свет «к ярмарке» (весенней, осенней, зимней). Лионская ярмарка в значительной степени определяла время публикации книг во Франции. Вы-

---

[1] Эта студенческая рекреативная литература была в значительной мере частью площадной культуры и по своему социальному характеру была близка, а иногда и прямо сливалась с народной культурой. В числе безымянных авторов произведений гротескного реализма (особенно, конечно, его латинской части) было, вероятно, немало студентов или бывших студентов.

пуск новинок всегда согласовывался со сроками этих ярмарок[1]. Эти сроки определяли, следовательно, и представление авторами рукописей. А. Лефран очень удачно использовал сроки лионских ярмарок для установления хронологии произведений Рабле. Сроки лионской ярмарки регулировали всю книжную продукцию (даже ученую), но особенно, конечно, массовые издания народных книг и рекреативной литературы.

Рабле, издавший сначала три ученых публикации, стал затем поставщиком именно этой массовой литературы и потому вступил в более интимные отношения с ярмарочной площадью. Ему пришлось уже учитывать не одни сроки ярмарки, но и ее требования, вкусы и тон.

Рабле выпускает почти одновременно не только своего «Пантагрюэля», непосредственно следующего по стопам народной книги «Великая хроника Гаргантюа», но и «Пантагрюэлическую прогностику» («Pantagrueline Prognostication») и «Альманах» («Almanach») на 1533 год. «Пантагрюэлическая прогностика» — веселая комическая травестия популярных в ту эпоху новогодних предсказаний. Произведение это (всего несколько страничек) переиздавалось и в последующие годы.

Второе из указанных произведений — «Альманах» — это популярный календарь. Такие календари Рабле потом издавал и для последующих лет. До нас дошли данные (и даже некоторые фрагменты) о составленных им календарях на 1535 год, на 1541 год, на 1546 год и, наконец, на 1550 год. Можно предположить, как это делает, например, Л. Молан, что этим не исчерпывается серия изданных Рабле календарей, что он издавал их каждый год, начиная с 1533 года, и был, так сказать, присяжным составителем народных календарей, «французским Матвеем Лансбергом».

Оба типа произведений — и «Прогностика» и календари — самым существенным образом связаны с временем, с новым годом и, наконец, с народной ярмарочною площадью[2].

---

[1] Даже творчество Гете в известной степени еще регулировалось сроками франкфуртской ярмарки.

[2] Это сочетание в одном лице серьезного ученого-эрудита и поставщика ярмарочной, карнавальной литературы — характерное явление эпохи.

Не подлежит никакому сомнению, что и в последующие периоды своей жизни Рабле сохранял и живой интерес, и непосредственные связи с народной площадью во всех моментах ее жизни, хотя скудные данные его биографии не дают в этом отношении никаких определенных и интересных фактов[1]. Но из эпохи последнего путешествия Рабле в Италию до нас дошел очень интересный документ. 14 марта 1549 года кардинал Жан дю Белле дал в Риме народный праздник по случаю рождения у Генриха II сына. Рабле присутствовал при этом празднике и сделал подробное описание его, использовав для этой цели свои письма к кардиналу Гизу. Описание это было издано в Париже и в Лионе под заголовком «Сциомахия и празднество, данные в Риме во дворце его преосвященства монсеньера дю Белле».

В начале этого праздника на площади было разыграно сражение с эффектными моментами, с фейерверками и даже с убитыми, которые оказались потом *соломенными чучелами*. Праздник носил определенно выраженный *карнавальный* характер, как и все праздники такого рода. Фигурировал здесь и обязательный карнавальный «ад» в виде шара, изрыгающего пламя. Шар этот называли «адовой пастью» и «головой Люцифера» (см. однотомник изд. Moland, с. 599). В конце праздника для народа был устроен грандиозный пир с невероятным — совершенно пантагрюэлистским — количеством колбас и вина.

Такие празднества вообще очень характерны для эпохи Возрождения. Еще Буркхардт показал, как велико и существенно влияние этих празднеств на художественную форму и мировоззрение Ренессанса, на самый дух этой эпохи. Он не преувеличил этого влияния. Оно было даже гораздо большим, чем он думал[2].

В празднествах своей эпохи Рабле больше всего интересовался не официально-парадной, а народно-пло-

---

[1] Зато биографическая легенда о Рабле изображает нам его как народно-площадную карнавальную фигуру. Жизнь его, по легенде, полна всяческих мистификаций, переодеваний, шутовских проделок. Л. Молан удачно называет Рабле легенды «un Rabelais de carêmprenant», т. е. «масленичный Рабле» (или «карнавальный Рабле»).

[2] Правда, Буркхардт имел в виду не столько народно-площадные праздники, сколько придворные, вообще официальные праздники Ренессанса.

щадной стороной их. Именно эта сторона оказала определяющее влияние на его произведение. На площади он изучал и разнообразнейшие формы народной комики, столь богатой в ту эпоху.

Изображая в первой книге романа занятия молодого Гаргантюа под руководством Понократа (гл. XXIV), Рабле говорит:

«Вместо того чтобы составлять гербарий, они посещали лавки москательщиков, продавцов трав, аптекарей, внимательнейшим образом рассматривали плоды, корни, листья, смолу, семена, чужеземные мази и тут же изучали способы их подделки.

Ходили смотреть акробатов, жонглеров, фокусников, причем Гаргантюа следил за их движениями, уловками, прыжками и прислушивался к их краснобайству, особое внимание уделяя шонийцам пикардийским, ибо то были прирожденные балагуры и великие мастера по части втирания очков».

Этот рассказ об изучении молодым Гаргантюа площадной жизни с полным правом можно истолковать, как автобиографическое признание. Рабле сам изучал все эти стороны площадной жизни. Подчеркнем типичное для площади Ренессанса соседство народных зрелищных форм с формами народной медицины, с собирателями трав и аптекарями, с продавцами всевозможных чудодейственных мазей и с медицинскими шарлатанами. Между формами народной медицины и формами народного искусства существовала древняя традиционная связь. Ею объясняется и объединение в одном лице площадного актера и продавца медицинских снадобий. Поэтому и образ врача, и медицинский элемент в романе Рабле органически связаны со всей традиционной системой образов этого романа. В приведенном отрывке правильно показано непосредственное соседство медицины и балагана в площадной жизни эпохи.

Такова внешняя история соприкосновения Рабле с площадью, извлеченная из довольно скудных данных его биографии. Как же вошла площадь в его роман, как она отразилась в нем?

* * *

Здесь перед нами прежде всего встает вопрос о специфической атмосфере площади и об особой организации площадного слова. С этим вопросом мы встречаемся уже в самом преддверии романа Рабле — в его знаменитых «прологах». Мы и начали наше исследование с главы о площадных элементах именно потому, что уже с первых строк его книг мы попадаем в специфическую речевую атмосферу площади.

Как построен пролог к «Пантагрюэлю», то есть к первой по времени написания и выхода в свет книге романа?

Вот начало пролога:

«Славнейшие и доблестнейшие воители, люди знатные и простые, любители чтения увлекательного и благопристойного! Вы не так давно видели, читали и изучали *Великие и бесподобные хроники об огромном великане Гаргантюа* и *отнеслись к этой книге с таким же доверием, с каким люди истинно верующие относятся к Библии или же к Святому Евангелию*, и не раз при встрече с почтенными дамами и благородными девицами вместо любовных речей вы услаждали их слух извлеченными из этой книги забавными и длинными рассказами, за что вам честь и хвала и *вечная память*!»

Здесь, как мы видим, переплетается восхваление «Хроник Гаргантюа» с прославлением тех людей, которые этими «Хрониками» увлекаются. Эти восхваления и прославления выдержаны в рекламирующем духе балаганного зазывалы и ярмарочного продавца народных книг: ведь они всегда восхваляют не только предлагаемые ими чудеса и книги, но и «почтеннейшую публику». Перед нами типичный образец тона и стиля площадных зазываний.

Но, конечно, эти зазывания очень далеки от наивной и непосредственной «серьезной» рекламы. Они насыщены народно-праздничным смехом. Они играют со всем тем, что рекламируется ими, они вовлекают в эту вольную игру и все «священное», и «высокое», что только подвернется к слову. В нашем примере поклонники «Хроник» сравниваются с «людьми истинно верующими» (vrais fideles), верящими в эти «Хроники», «как в тексты Библии или Святого Евангелия»; автор

считает этих поклонников достойными не только «чести и хвалы», но и «вечной памяти» (mémoire sempiternelle). Создается та особая площадная атмосфера вольной и веселой игры, в которой высокое и низкое, священное и профанное уравниваются в своих правах и вовлекаются в один дружный словесный хоровод. И такой всегда была речь площадных зазываний. На нее не распространились требования речевой иерархии и условностей (т. е. речевых норм официального общения), она пользовалась привилегиями площадного смеха. Нужно, кстати, отметить, что народная реклама всегда иронична, всегда в той или иной степени сама над собою смеётся (такова была и реклама наших коробейников, офеней и др.); на народной площади даже корысть и обман приобретали иронический и полуоткровенный характер. В средневековом площадном и уличном «крике» («cri») всегда звучал смех, звучал с большей или меньшей силой.

Подчеркнем, что в приведенном нами начале «пролога» вовсе нет нейтральных объективных слов,— здесь все слова хвалебные: «très illustres», «très chevaleureux», «gentillesses», «honnestetés», «grandes», «inestimables» и так далее (цитирую по подлинному тексту). Преобладает превосходная степень; в сущности, все здесь дано в превосходной степени. Но это, конечно, не риторическая превосходная степень,— она здесь иронически и предательски преувеличена и раздута; это — превосходная степень гротескного реализма. Это — оборотная (или лучше — лицевая) сторона ругательства.

В последующих абзацах этого пролога мы слышим «крик» ярмарочного врача-шарлатана и продавца лечебных снадобий: он прославляет «Хроники» как великолепное средство от зубной боли; дается и рецепт их употребления: «Хроники» надо обернуть в согретое полотно и приложить к больному месту. Такие пародийные рецепты — один из распространеннейших жанров гротескного реализма[1]. Далее, «Хроники» прославляются как средство, облегчающее страдания венериков и подагриков.

Подагрики и венерики (сифилитики) очень часто фигурируют в романе Рабле и вообще в смеховой лите-

[1] До нас дошел, например, пародийный рецепт, рекомендующий средство от лысины, относящийся к раннему средневековью.

ратуре XV и XVI веков. Подагра и сифилис — «веселые болезни», являющиеся результатом неумеренного наслаждения едой, питьем, половой жизнью, и потому существенно связанные с материально-телесным низом. Сифилис был тогда еще «модной болезнью»[1], тема же подагры была распространена уже в гротескном реализме; мы ее встречаем и у Лукиана[2].

В этой части пролога мы видим традиционное сплетение медицины с искусством; но дело здесь не во внешнем объединении актера и продавца медицинских снадобий в одном лице,— здесь прямо провозглашается целебная сила литературного произведения («Хроник»), развлекающего и вызывающего смех; провозглашается это в тоне ярмарочного шарлатана-врача и балаганного зазывалы; а в прологе к четвертой книге Рабле снова возвращается к этой теме и обосновывает целебную силу смеха учением Гиппократа, Галена, Платона и других авторитетов.

Перечислив достоинства «Хроник», Рабле продолжает свой пролог так:

«Что ж, по-вашему, это безделица? Найдите мне на любом языке и в любой отрасли знания книжку, которая обладала бы такими же свойствами, особенностями и преимуществами, и я куплю вам полпинты требухи. Не найдете, милостивые государи, не найдете! Это книга в своем роде единственная, равных себе не имеющая и беспримерная. Я готов утверждать это под страхом любой кары, вплоть до костра, но только не включительно, а *исключительно*. Те же, кто будет утверждать обратное, суть предопределенцы, отщепенцы, совратители и соблазнители».

---

[1] Сифилис появился в Европе в последние годы XV века. Он назывался «maladie de Naple». Другое вульгарное название сифилиса «gorre», или «grand'gorre». «Gorre» — роскошь, помпа, «grand'gorre» — пышность, великолепие, роскошь. В 1539 г. вышло произведение «Le Triomphe de très haulte et puissante Dame Verole», т. е. «Прославление весьма знатной и могущественной дамы Вероль» (verole, т. е. сифилис, по-французски женского рода).

[2] Лукиан написал комическую трагедию в стихах «Трагоподагра» (герои ее — Подагр и Подагра, врач, палач и хор). Младший современник Рабле Фишарт написал «Podagrammisch Trostbüchlin»; здесь он дает ироническое прославление подагры, которую он рассматривает как последствие жирного безделья. Амбивалентное прославление болезни (преимущественно сифилиса и подагры), как мы сказали, очень распространенное явление той эпохи.

Кроме типичного для площадной хвалы чрезмерного нагромождения превосходных степеней, здесь дается характерный прием комического доказательства правдивости — комический заклад и клятвы: тому, кто укажет книгу лучше «Хроники», автор готов заплатить «полпинты требухи» (то есть внутренностей, кишок); что лучшей книги нет, это автор готов поддерживать вплоть до костра *«исключительно»*. Такого рода пародийно-иронические заклады и клятвы характерны для площадного рекламирования.

Обратим особое внимание на «полпинты требухи» (заклад автора). Требуха («les tripes») неоднократно фигурирует у Рабле и во всей литературе гротескного реализма (в ее латинской части слову «tripes» соответствует слово «viscera»). В данном контексте имеется в виду, конечно, к у ш а н ь е. Желудок и кишки рогатого скота тщательно промывались, подсаливались и тушились. Заготовлять их впрок было нельзя, и потому в дни убоя скота эти «tripes» поедались без всякой меры и ценились ни во что. Считалось, кроме того, что даже при самой тщательной промывке в них оставалось не менее десяти процентов кала (к общему количеству требухи), который, следовательно, и поедался вместе с ними. Таковы «tripes». Мы еще встретимся с этим образом в одном из самых замечательных эпизодов «Гаргантюа».

Но почему образ «внутренностей» играл такую роль в гротескном реализме? Внутренности, живот, кишки — это ч р е в о, у т р о б а, это — н у т р о, это — ж и з н ь человека. Но в то же время это и поглощающая, пожирающая утроба. Этим двояким значением, так сказать, — в е р х о м и н и з о м этого слова обычно играл гротескный реализм. Мы уже приводили цитату из Анри Этьена, из которой видно, что в эпоху Рабле было в обычае, опрокидывая стаканчик вина, приговаривать при этом словами из покаянного псалма: «Сердце чисто созижди во мне, боже, и дух прав: обнови *во утробе моей»* (in visceribus meis): ведь вино омывало кишки (viscera). Но дело еще сложнее. Внутренности и кишки связаны с испражнениями и калом. Далее, утроба не только ест и поглощает, но е е и с а м о е е д я т и п о г л о щ а ю т (кушанье tripes). В «беседе во хмелю» (в первой книге романа) один из собеседников, собираясь выпить стакан вина, говорит другому: «Не надо ли вам передать что-либо на реку, он (стакан) идет мыть потроха» (их

мыли обычно на реке), имея в виду как съеденные им потроха, так и собственную утробу. Далее, внутренности связаны со смертью, с убоем и убийством (у нас говорят «выпустить кишки», т. е. убить, зарезать). Наконец, они связаны с рождением; утроба рожает.

Так, в образе «tripes» стянуты в один неразрывный гротескный узел — жизнь, смерть, рождение, испражнения, еда; это — центр телесной топографии, где верх и низ переходят друг в друга. Поэтому в гротескном реализме этот образ был излюбленным выражением для амбивалентного материально-телесного низа, умерщвляющего и рождающего, пожирающего и пожираемого. «Качели» гротескного реализма, игра верха с низом, в этом образе великолепно раскачиваются; верх и низ, земля и небо сливаются. Мы увидим дальше, какую замечательную смеховую симфонию создал Рабле из игры амбивалентными и разнородными значениями «требухи» в первых главах «Гаргантюа» (праздник забоя скота, беседа во хмелю, рождение Гаргантюа).

В нашем примере «полпинты требухи», как заклад автора пролога, значит не только нечто малоценное (самое дешевое блюдо), «дерьмо», но также и жизнь, нутро (в смысле «со всеми моими потрохами»). Этот образ и здесь амбивалентен, полон двойного смысла.

Характерен и конец нашего отрывка. После хвалы автор переходит к ругательствам (оборотная сторона площадной хвалы): те, кто придерживается иных взглядов на «Хроники», клеймятся как «отщепенцы, совратители и соблазнители». Все эти три бранных обозначения применялись специально к людям, обвинявшимся в ереси, к тем, кого посылали на костер. Здесь продолжается игра серьезными и опасными вещами: автор недаром сопоставлял «Хроники» с Библией и Евангелием,— теперь он также, подобно церкви, всех инакомыслящих в вопросе о «Хрониках» обвиняет в ереси со всеми вытекающими отсюда последствиями. Эта смелая аллюзия на церковь и церковную политику носит здесь актуальный характер. Об этом свидетельствует первое бранное слово — «предопределенцы» («prédestinateurs»), которое явно имеет в виду протестантов, исповедовавших «предопределение».

Таким образом, неумеренное прославление «Хроники», как самой лучшей и единственной в мире книги, такое же прославление тех, кто ее читает и ей верит,

а также готовность отдать за свое убеждение в единоспасительной силе «Хроник» свою жизнь (в иронической амбивалентной форме «полпинты требухи»), готовность защищать эти убеждения вплоть до костра (однако исключительно) и, наконец, обвинение в ереси всех инакомыслящих,— все это с начала и до конца — пародия на единоспасающую церковь как единственную хранительницу и истолковательницу слова божия (Евангелия). Но эта рискованная пародия дана в форме смеха и площадных веселых зазываний, язык и стиль которых безукоризненно выдержаны. Поэтому такая пародия и могла пройти безнаказанно. Балаганного зазывалу не обвиняли в ереси, что бы он там ни болтал, лишь бы веселый шутовской тон у него был выдержан. Рабле тон выдерживает. Смеховой аспект мира был легализован. Поэтому он и не боится несколько дальше прямо заявить, что «Хроник» за два месяца было продано больше, чем за девять лет было куплено Библий.

Переходим к концу пролога. Кончается он градом площадных проклятий и ругательств как по адресу самого автора, если он солжет в своей книге хоть единым словом, так и по адресу тех читателей, которые автору не поверят. Вот этот конец:

«Итак, заканчивая этот пролог, я долгом своим почитаю сказать, что готов прозаложить всем чертям на свете тело свое и душу, всего себя со всеми потрохами, если на протяжении этой истории я хоть раз прилгну. Но уж и вас чтоб спалил антонов огонь, чтоб падучая вас била, чтоб молния вас убила, чтоб от язв на ногах вам охрометь, чтоб от поноса вам отощать, чтоб во всем теле у вас приключилось трясение, а в заднем проходе воспаление, чтоб вас, как Содом и Гоморру, поглотили сера, огонь и пучина морская, если вы не будете твердо верить всему, о чем я поведаю вам в предлагаемой мною «Хронике»!»

Этот ряд площадных проклятий, завершающий пролог, очень характерен. Характерен прежде всего уже самый переход от чрезмерной площадной хвалы к чрезмерным же уничтожающим проклятиям. Такой переход совершенно закономерен. Площадая хвала и площадная брань — это как бы две стороны одной и той же медали. Если лицевая сторона — хвала, то оборотная — брань или наоборот. Площадное слово — двуликий Янус. Площадная хвала, как мы видели, иронична и амбивалентна. Она лежит на границе брани: хвала чревата бранью,

и нельзя при этом провести четкой границы между ними, нельзя указать, где кончается одно и где начинается другое. Такой же характер носит и площадная брань. Хотя хвала и брань и разделены в языке, но в площадной речи они отнесены как бы к какому-то единому, но двутелому телу, которое хваля бранят и браня хвалят. Поэтому в фамильярной площадной речи так часто бранные слова (в особенности непристойные) употребляются в ласковом и хвалебном смысле (многочисленные примеры из Рабле мы проанализируем в дальнейшем). В последнем счете гротескная площадная речь (особенно в ее древнейших пластах) была ориентирована на мир и на каждое явление этого мира в состоянии их незаконченной метаморфозы, в состоянии перехода от ночи к утру, от зимы к весне, от старого к новому, от смерти к рождению. Поэтому речь эта сыплет и хвалою и бранью, которые относятся, правда, не к одному явлению, но и не к двум. Хотя в нашем примере это, может быть, и не так четко выражено, но его амбивалентность не подлежит сомнению: этой амбивалентностью определяется и органичность, и непосредственность перехода от хвалы к брани и обратно, а также и известная неопределенность, «неготовость» адресата этой хвалы и брани[1].

К этому слиянию хвалы и брани в одном слове и в одном образе мы еще вернемся в VI главе настоящей работы. Явление это чрезвычайно важно для понимания целых больших этапов в развитии образного мышления человечества в прошлом, но оно до сих пор не было ни раскрыто, ни изучено. Отметим здесь предварительно и несколько упрощенно, что в основе этого явления лежит представление о мире как о вечно неготовом, как об умирающем и рождающемся одновременно, как о двутелом мире. Двутонный образ, сочетающий хвалу

---

[1] Этот многоликий адресат *ближайшим образом* — площадная ярмарочная толпа, окружающая балаганные подмостки, это — многоликий читатель «Хроник». На этого многоликого адресата и сыплются хвала и брань: ведь одни из читателей — представители старого, умирающего мира и мировоззрения — агеласты (т. е. люди, не умеющие смеяться), лицемеры, клеветники, представители тьмы, другие — представители нового мира, света, смеха и правды; но все они составляют одну толпу, *один народ, умирающий и обновляющийся*; и этот *один* народ и *прославляют и проклинают одновременно*. Но это только ближайшим образом, а *дальше* — за толпой, за народом — *весь мир, неготовый и незавершенный*, умирая рождающий и родившийся, чтобы умереть.

и брань, стремится уловить самый момент смены, самый переход от старого к новому, от смерти к рождению. Такой образ развенчивает и увенчивает одновременно. В условиях развития классового общества такое мироощущение может найти выражение только в неофициальной культуре, в культуре же господствующих классов ему нет места: хвала и брань здесь резко разделены и неподвижны, так как в основе официальной культуры лежит принцип неподвижной и неизменной иерархии, где высшее и низшее никогда не сливаются. Поэтому слияние хвалы и брани абсолютно чуждо тону официальной культуры. Зато для своеобразного тона народно-площадной культуры это слияние чрезвычайно характерно. Далекие отголоски древней двутонности еще и в настоящее время можно услышать в фамильярной речи. Так как народная культура прошлого не изучалась, то явление слияния хвалы и брани осталось нераскрытым. Но вернемся к нашему прологу.

Характерно здесь и самое содержание употребленных площадных проклятий. Почти все они дают специфический аспект человеческого тела. Первое из них, обращенное к самому автору, носит анатомизирующий, расчленяющий тело характер: автор отдает себя дьяволам всего — и душу и тело, и внутренности и потроха. Мы снова встречаем здесь «tripes» и «boyaulx», имеющие смысл жизни и телесного нутра (т. е. «отдаю себя всего со всеми потрохами»).

Из семи проклятий, адресованных недоверчивым слушателям, пять насылают болезни: 1) антонов огонь, 2) эпилепсию («mau de terre vous vire»), 3) язвы на ноги и хромоту («le maulubec vous trousque»), 4) кровавый понос («caquesangue vous vire»), 5) рожистое воспаление заднего прохода («le mau fin feu... vous puisse entrer aufondemant»).

Подобного рода проклятия дают гротескный образ тела: они его жгут, сбрасывают на землю («mau de terre»), калечат ноги, вызывают испражнения, поражают зад,— другими словами, они выворачивают тело наизнанку, выпячивают в нем низ. Проклятия всегда характеризуются своей направленностью вниз, в данном случае — на землю, в ноги, в зад.

Два последних проклятия из семи также направлены в низ: 1) «чтоб молния вас убила» (падающая сверху вниз) и 2) «чтоб вас поглотили сера, огонь и пучина

морская», другими словами — чтобы вы провалились в преисподнюю.

Все эти приведенные нами проклятия даны в традиционных ходячих формулировках. Одно из них — гасконское («le maulubec vous trousque», у Рабле оно встречается не раз), другое, судя по рефрену и ассонансам (в подлинном тексте), является отрывком какой-то популярной уличной песенки. Во многих ругательствах телесная топография сочетается с космической (молния, земля, сера, огонь, океан).

Этот ряд проклятий в конце пролога дает ему очень динамическое завершение. Это сильный и резкий снижающий жест, это спуск гротескных качелей к самой земле перед их остановкой. Рабле обычно завершает либо ругательствами, либо призывом к пиру и выпивке.

Так построен пролог к «Пантагрюэлю». Весь он с начала и до конца выдержан в площадных тонах и площадном стиле. Мы слышим «крик» балаганного зазывалы, врача-шарлатана, продавца чудесных снадобий, продавца народных книг, слышим наконец площадные проклятия, сменяющие ироническую рекламирующую хвалу и двусмысленное прославление. Таким образом, тон и стиль этого пролога организуются бытовыми рекламными жанрами площадной жизни и речевыми жанрами фамильярного площадного общения. Слово в этом прологе — «к р и к», то есть громкое площадное слово, в толпе, из толпы и обращенное к толпе. Говорящий солидарен с площадной толпой, не противопоставляет себя ей, не учит ее, не обличает, не устрашает,— он с м е е т с я вместе с нею. В его речь не проникает ни единого, даже самого слабого, тона хмурой серьезности, страха, благоговения, смирения. Это абсолютно веселая, бесстрашная, вольная и откровенная речь, свободно звучащая на праздничной площади по ту сторону всяких речевых запретов, ограничений и условностей.

Но в то же время весь этот пролог в целом, как мы видели, является пародийной травестией церковных методов убеждения. За «Хрониками» стоит Евангелие; за чрезмерностью прославления «Хроник», как единоспасающей книги, стоит исключительность церковной истины, за площадной бранью и проклятиями стоит церковная нетерпимость, устрашения и костры. Это политика церкви, переведенная на язык веселой и иронической площадной рекламы. Но пролог и шире и глубже обычных гротескных пародий. Он травестирует самые осно-

вы средневекового мышления, самые методы установления истины и убеждения в ней, неотделимые от страха, насилия, хмурой односторонней серьезности и нетерпимости. Пролог вводит нас в совершенно иную — противоположную — атмосферу бесстрашной, вольной и веселой истины.

Пролог к «Гаргантюа» (то есть ко второй хронологически книге романа) построен сложнее. Площадное слово сочетается здесь с элементами книжной гуманистической учености и с пересказом одного места из «Пира» Платона. Но ведущим и здесь остается площадное слово и интонации площадной хвалы-брани, только более тонко и разнообразно нюансированные и примененные к более богатому предметно-тематическому материалу.

Начинается пролог с характерного обращения: «Достославные пьяницы, и вы, досточтимые венерики...» («Beuveurs très illustres et vou Veroles tres precieux»). Этим обращением сразу задается фамильярно-площадной тон всей последующей беседе с читателями (точнее, слушателями, ибо язык прологов — язык устной речи).

В этих обращениях брань и хвала смешаны. Положительная превосходная степень сочетается с полубранными словами «пьяницы» и «венерики». Это — бранная хвала и хвалебная брань, столь характерные для фамильярной площадной речи.

И далее весь пролог с начала и до конца построен как фамильярно-площадная беседа того же балаганного зазывалы с толпящейся вокруг подмостков публикой. Мы все время встречаемся с обращениями вроде: «вы не дали бы за него и ломаного гроша», «откройте этот ларец, и вы найдете», «добрые ученики и прочие шалопаи», «вам когда-нибудь приходилось откупоривать бутылку?» и т. п. Фамильярно-площадной тон всех этих обращений к слушателям здесь совершенно очевиден.

Далее, по всему прологу рассеяны и прямые ругательства, адресованные третьим лицам: «один пустоголовый монах, подхалим, каких мало»; «какой-то межеумок»; «один паршивец»; «один брюзга».

Фамильярная ласковая брань и прямые ругательства организуют речевую динамику всего пролога и определяют его стиль. В начале пролога дается образ Сократа, как его изобразил Алкивиад в платоновском «Пире». Алкивиадовское сравнение Сократа с силенами было очень популярно среди гуманистов в эпоху Рабле: этим

сравнением пользуется Бюде; Эразм приводит его в трех своих произведениях, одно из которых («Силены Алкивиада»), по-видимому, послужило непосредственным источником для Рабле (хотя он знал и платоновский «Пир»). Но этот ходячий в гуманистической среде мотив Рабле подчинил речевому стилю своего пролога: он резче подчеркнул сочетание хвалы-брани в этом мотиве.

Вот как пересказывает Рабле сделанную Алкивиадом характеристику Сократа:

«Таков, по словам Алкивиада, и был Сократ: если бы вы обратили внимание только на его наружность и стали судить о нем по внешнему виду, вы не дали бы за него и ломаного гроша — до того он был некрасив и до того смешная была у него повадка: нос у него был курносый, глядел он исподлобья, выражение лица у него было тупое, нрав простой, одежда грубая, жил он в бедности, на женщин ему не везло, не был он способен ни к какому роду государственной службы, любил посмеяться, не дурак был выпить, любил подтрунить, скрывая за этим божественную свою мудрость. Но откройте этот ларец — и вы найдете внутри дивное, бесценное снадобье: живость мысли сверхъестественную, добродетель изумительную, мужество неодолимое, трезвость беспримерную, жизнерадостность неизменную, твердость духа несокрушимую и презрение необычайное ко всему, из-за чего смертные так много хлопочут, суетятся, трудятся, путешествуют и воюют».

Здесь нет резких (по содержанию) отступлений от прототипа (т. е. от Платона и от Эразма), но тон этого противопоставления внешнего и внутреннего облика Сократа стал более фамильярным: подбор слов и выражений в характеристике внешности и самое их нагромождение приближают эту характеристику к бранному ряду, к обычному раблезианскому нагромождению ругательств; мы чувствуем за этим словесным рядом скрытую динамику брани-ругательства. Характеристика внутренних качеств Сократа также усилена в направлении к хвале-прославлению: это нагромождение превосходных степеней; за этим словесным рядом мы чувствуем скрытую динамику площадной хвалы. Но все же в этой брани-хвале довольно силен риторический элемент.

Отметим одну чрезвычайно характерную подробность: по Платону (в «Пире»), «силены» продаются в лавках скульпторов, и если их раскрыть, то внутри

оказывается изображение бога. Рабле переносит «силены» в лавки аптекарей, которые, как мы знаем, посещал молодой Гаргантюа, изучая площадную жизнь, и внутри их оказываются всевозможные снадобья, в том числе и популярное медицинское снадобье — порошок из драгоценных камней, которому приписывались целебные свойства. Перечисление этих снадобий (мы его здесь не приводим) приобретает характер громкой площадной рекламы аптекарей и врачей-шарлатанов, столь обычной в площадной жизни эпохи Рабле.

И все остальные образы этого пролога проникнуты также площадной атмосферой. Повсюду мы чувствуем площадную хвалу-брань как основную движущую силу всей речи, определяющую ее тон, стиль, динамику. В прологе почти вовсе нет объективных слов, то есть слов нейтральных к хвале-брани. Повсюду мы встречаем сравнительную и превосходную степень рекламного типа. Например: «насколько же запах вина соблазнительнее, пленительнее, восхитительнее, животворнее и тоньше, чем запах елея!»; или: «эти превосходные, эти лакомые книги». Здесь, в первом случае, мы слышим площадную и уличную ритмическую рекламу торговцев; во втором случае эпитет «лакомый» такая же рекламная характеристика высокосортности дичи и мяса. Повсюду «кричит» та площадь, которую изучал молодой Гаргантюа под руководством мудрого Понократа, площадь с «лавками собирателей трав и аптекарей», с «чужеземными мазями», с «уловками» и «красноречием» уроженцев Шони,— «мастеров дурачить людей». В эту атмосферу площади погружены и все образы новой гуманистической культуры, которых так много в этом прологе.

Приведем конец пролога:

«Итак, мои милые, развлекайтесь и — телу во здравие, почкам на пользу — веселитесь, читая мою книгу. Только вот что, балбесы, чума вас возьми: смотрите не забудьте за меня выпить, а уж за мной дело не станет!»

Как видим, этот пролог кончается в несколько ином тоне, чем пролог к «Пантагрюэлю»: вместо ряда площадных проклятий здесь приглашение повеселиться за чтением и хорошенько выпить. Однако и здесь есть ругательства и проклятия, но употребленные в ласковом значении. Одним и тем же лицам адресованы и «mes amours», то есть «мои милые», и ругательство «vietzdazes» (собственно — ослиный фалл), и уже знакомое

гасконское проклятие «le maulubec vous trousque». В этих заключительных строках пролога дан весь раблезианский комплекс в его элементарнейшем выражении: веселое слово, непристойное ругательство, пир. Но это есть и простейшее праздничное выражение амбивалентного материально-телесного низа: смех, еда, производительная сила, хвала-брань. Так завершается этот пролог.

Ведущие образы всего пролога — п и р ш е с т в е н н ы е образы. Автор прославляет вино, которое во всех отношениях лучше елея (елей — символ благочестивой мудрости и благоговения, а вино — свободной и веселой правды). Большинство эпитетов и сравнений, которые Рабле применяет к духовным вещам, носят, так сказать, «съедобный характер». Он здесь и прямо заявляет, что пишет свои произведения только во время еды и питья, и прибавляет: «Время это самое подходящее для того, чтобы писать о таких *высоких* материях и о таких *важных* предметах, что уже прекрасно понимал Гомер, образец для всех филологов, и отец поэтов латинских Энний...» Наконец, центральный мотив пролога — предложение читателям искать сокровенный смысл в его произведениях — также выражен в образах еды, разгрызания и пожирания: автор сравнивает этот сокровенный смысл с костным мозгом и изображает собаку, которая разгрызает кость, находит скрытый в ней мозг и пожирает его. Этот образ п о ж и р а н и я с о к р о в е н н о г о с м ы с л а чрезвычайно характерен для Рабле и для всей системы народно-праздничных образов. Здесь мы касаемся этого лишь попутно. Пиршественным образам в романе Рабле мы посвящаем особую главу.

Площадное слово играет ведущую роль и в прологе к третьей книге, самом замечательном и богатом мотивами из всех прологов Рабле.

Начинается этот пролог с обращения: «Добрые люди, достославные пьяницы, и вы, досточтимые подагрики! Вы когда-нибудь видели Диогена, философа-циника?» И далее весь пролог развертывается в форме площадной фамильярной беседы со слушателями, полной пиршественных образов, элементов народной комики, игры слов, оговорок, словесных травестий. Это вступительная к представлению беседа балаганного зазывалы. Начальный тон этого пролога Ж. Платтар совершенно справедливо определяет так: «Это — тон

зазывалы, который оправдывает самую грубую шутливость» (в комментариях к ученому изданию Рабле под ред. А. Лефрана).

Кончается пролог к третьей книге изумительной по своей живости и динамике площадной бранью. Автор приглашает своих слушателей пить полными стаканами из его неисчерпаемой, как рог изобилия, бочки. Но он приглашает только добрых людей, любителей вина и веселья, умеющих выпить. Прочих же — паразитов и педантов, кляузников и придир, надутых и чванных лицемеров — он гонит прочь от своей бочки:

«Вон отсюда, собаки! Пошли прочь, не мозольте мне глаза, капюшонники чертовы! Зачем вас сюда принесло, нюхозады? Обвинять вино мое во всех грехах, писать на мою бочку? А знаете ли вы, что Диоген завещал после его смерти положить его палку подле него, чтобы он мог отгонять и лупить выходцев с того света, цербероподобных псов? А ну, проваливайте, святоши! Я вам задам, собаки! Убирайтесь, ханжи, ну вас ко всем чертям! Вы все еще здесь? Я готов отказаться от места в Папомании, только бы мне вас поймать. Я вас, вот я вас, вот я вас сейчас! Ну, пошли, ну, пошли! Да уйдете вы наконец? Чтоб вам не испражняться без порки, чтоб вам мочиться только на дыбе, чтоб возбуждаться вам только под ударами палок!»

Ругательства и побои здесь имеют более определенного адресата, чем в прологе к «Пантагрюэлю». Этот адресат — представители мрачной старой правды, средневекового мировоззрения, «готического мрака». Они мрачно серьезны и лицемерны. Они носители мрака преисподней, «выходцы с того света, цербероподобные псы», они поэтому застят солнце. Они враги новой, вольной и веселой правды, которая представлена здесь бочкой Диогена, превратившейся в бочку с вином. Они осмеливаются критиковать это вино веселой истины и мочиться в бочку. Здесь имеются в виду доносы, клеветы, гонения агеластов на веселую правду. Рабле дает интересную форму брани. Эти враги пришли, чтобы «culletans articuler mon vin...». Слово «articuler» значит «критиковать», «обвинять», но Рабле слышит в нем и слово «cul» (зад) и придает ему бранный, снижающий характер. Именно для того, чтобы превратить слово «articuler» в ругательство, он настраивает его на «cul»: для этого он ставит впереди слово «culletans» («виляя задом»). В заключительной главе «Пантагрю-

эля» Рабле применяет этот способ брани в более развернутом виде. Он говорит там о лицемерных монахах, которые проводят время за чтением «пантагрюэлических книг», но не для веселья, а для доносов и клеветы на них, и поясняет: «scavoir estarti*cul*ant, monarti*cul*ant, torti*cul*ant, *cul*letant, couilletant et diabli*cul*ant, c'est à dire columniant»[1]. Таким образом, духовная цензура (имеется в виду цензура Сорбонны), эта клевета на веселую правду, сбрасывается в телесный низ, к заду (cul) и к производительным органам (couilles). В следующих за этим строках Рабле углубляет это гротескное снижение, сравнивая духовных цензоров с теми оборванцами, которые по деревням в сезон вишни роются в детских испражнениях, выбирая из них вишневые косточки для продажи.

Вернемся к завершению пролога. Его динамичность усиливается еще тем, что Рабле вводит традиционный крик пастухов, с помощью которого они натравливали собак (он передан с помощью gzz, gzzz, gzzzzz). Последние строки пролога — резкое бранное снижение. Чтобы выразить абсолютную бездарность и непродуктивность мрачных клеветников на вино веселой истины, автор заявляет, что они не способны даже мочиться, испражняться и приходить в чувственное возбуждение, если их предварительно не изобьют. Другими словами, их продуктивность вызывается только страхом и страданием (в подлинном тексте «sanglades d'estrivieres» и «à l'estrapade» — термины пыток и площадных наказаний кнутом). Этот мазохизм мрачных клеветников является здесь гротескным снижением *страха* и *страдания*, этих ведущих категорий средневекового мировоззрения. Образ испражнений от страха является традиционным снижением не только труса, но и самого страха: это одна из важнейших разновидностей «темы Мальбрука». Эту тему Рабле подробно разрабатывает в последнем написанном им самим эпизоде романа, завершающем четвертую книгу. Панург, который в последних двух книгах романа (особенно в четвертой) стал благочестивым и трусливым человеком, напуганный мистическими фантазиями, принял

[1] В русском переводе Н. М. Любимова это передано так: «Все они — вертишейки, подслушейки, подглядуны, бл..уны, бесопослушники, сиречь наушники, вот она, их ученость». Адекватный перевод этого места, конечно, совершенно невозможен.

в темном трюме кота за дьявола и от страха обделался. Таким образом, порожденное страхом мистическое видение обернулось обильными испражнениями. Рабле дает тут же и медицинский анализ этого явления:

«Сдерживающая сила нерва, которая стягивает сфинктер (т. е. задний проход), ослабла у него под внезапным действием страха, вызванного фантастическими его видениями. Прибавьте к этому грохот канонады, внизу казавшийся несравненно страшнее, нежели на палубе, а ведь один из симптомов и признаков страха в том именно и состоит, что дверка, сдерживающая до поры до времени каловую массу, обыкновенно в таких случаях распахивается» (кн. IV, гл. LXVII).

Далее Рабле рассказывает историю о сиенце Пандольфо де ла Кассино, который, страдая запором, упросил крестьянина напугать его вилами, после чего он отлично облегчился. Рассказывает он и другую историю о том, как Вийон похвалил английского короля Эдуарда за то, что тот повесил в своем клозете герб Франции, внушавший королю страх. Этим король думал унизить Францию, но на самом деле вид страшного для него герба помогал ему облегчаться (это древняя история, дошедшая до нас в нескольких вариантах, начиная с XIII века, относится она в разных вариантах к различным историческим лицам). Во всех этих историях страх — средство от запора.

Такое снижение страдания и страха является чрезвычайно существенным моментом в общей системе снижений средневековой серьезности, проникнутой страхом и страданием. Этому снижению мрачной серьезности посвящены, в сущности, и все прологи Рабле. Мы видели, что пролог к «Пантагрюэлю» пародийно травестировал на веселом языке площадной рекламы средневековые методы единоспасающей истины. Пролог к «Гаргантюа» снижает «сокровенный смысл» и «тайну», «ужасающие мистерии» религии, политики и экономики путем перевода их в пиршественный план еды и питья. Смех должен освободить веселую правду о мире от затемняющих ее оболочек мрачной лжи, сотканных серьезностью страха, страдания и насилия.

Такова же и тема пролога к третьей книге. Это защита веселой истины и права на смех. Это снижение мрачной и клеветнической средневековой серьезности. Заключительная сцена ругани и изгнания мракобесов, разыгранная у Диогеновой бочки с вином (символ

веселой и вольной правды), дает динамическое завершение всем этим снижениям.

Было бы совершенно неправильно думать, что раблезианское снижение страха и страдания путем их сведения к испражнениям является грубым цинизмом. Нельзя забывать, что образ испражнений, как и все образы материально-телесного низа, амбивалентен, что в нем был жив и ощутим момент производительной силы, рождения, обновления. Мы уже приводили доказательства этому. Мы находим здесь и новые. Говоря о «мазохизме» мрачных клеветников, Рабле рядом с испражнениями ставит половое возбуждение, то есть способность к производительному акту.

В конце четвертой книги Панург, обделавшийся под влиянием мистического страха и осмеянный за это своими спутниками, освободившись наконец от этого страха и повеселев, произносит следующие слова:

«Ха-ха-ха! Ох-хо-хо! Дьявольщина, вы думаете, это что? По-вашему, это дристня, дерьмо, кал, г...., какашки, испражнения, кишечные извержения, экскременты, нечистоты, помет, гуано, навоз, котяхи, скибал или же спираф? А по-моему, это гибернийский шафран. Ха-ха, хи-хи! Да, да, гибернийский шафран! Села! Итак, по стаканчику!»

Это — последние слова четвертой книги и, в сущности, последние слова и всего романа, написанные самим Рабле. Здесь дается пятнадцать синонимов для кала,— от вульгарнейших до ученых. В заключение кал объявляется «гибернийским шафраном», то есть чем-то весьма драгоценным и приятным. И кончается эта тирада призывом выпить, что на языке раблезианских образов значит приобщиться истине.

Здесь раскрывается амбивалентность образа кала, его связь с возрождением и обновлением и его особая роль в преодолении страха. Кал — это *веселая материя*. В древнейших скатологических образах, как мы уже говорили, кал связан с производительной силой и с плодородием. С другой стороны, *кал мыслится как нечто среднее между землею и телом*, нечто *роднящее* их. Кал также нечто среднее между живым телом и телом мертвым, разлагающимся, превращающимся в землю, в *удобрение*; тело отдает кал земле при жизни; кал *оплодотворяет землю, как и тело умершего человека*. Все эти оттенки значения Рабле еще отчетливо ощущал

7–205

и осознавал, и они, как мы увидим дальше, не были чужды и его медицинским воззрениям. Для него, как для художника и наследника гротескного реализма, кал был, кроме того, веселой и отрезвляющей материей, и снижающей и ласковой одновременно, сочетающей в себе могилу и рождение в их наиболее облегченной и нестрашно-смешной форме.

Поэтому ничего грубо-циничного нет и не может быть в скатологических образах Рабле (как и в аналогичных образах гротескного реализма). Забрасывание калом, обливание мочой, осыпание градом скатологических ругательств старого и умирающего (и одновременно рожающего) мира — это веселое погребение его, совершенно аналогичное (но в плане смеха) забрасыванию могилы ласковыми комьями земли или посеву — забрасыванию семян в борозду (в лоно земли). В отношении мрачной и бестелесной средневековой правды это есть ее веселое отелеснивание, ее смеховое приземление.

Всего этого нельзя забывать при анализе скатологических образов, которых так много в романе Рабле.

Вернемся к прологу к третьей книге. Мы пока коснулись только его начала и его конца. Начинается он площадным «криком» балаганного зазывалы, а кончается площадной бранью. Но здесь дело этими уже знакомыми нам площадными формами еще не исчерпывается. Площадь здесь раскрывает новую и очень существенную свою сторону. Мы слышим голос площадного герольда-глашатая, объявляющего о мобилизации, об осаде, о войне и мире, обращающегося с призывом ко всем сословиям и цехам. Мы видим историческое лицо площади.

Центральный образ третьего пролога — Диоген и его поведение во время осады Коринфа. Образ этот, по-видимому, непосредственно заимствован Рабле из трактата Лукиана «Как следует писать историю», но ему был также хорошо известен и латинский перевод этого эпизода, данный Бюде в его посвящении к «Аннотациям к пандектам». Но краткий эпизод этот у Рабле совершенно преобразился. Он полон аллюзий на современные события борьбы Франции с Карлом V и на оборонные мероприятия, предпринятые в Париже. Эти мероприятия граждан изображены во всех деталях. Дается знаменитое перечисление оборонных работ и во-

оружений. Это — самое богатое в мировой литературе перечисление военных объектов и оружия. Например, только для шпаги дается тринадцать терминов, для копья — восемь терминов и т. д.

Это перечисление различных видов оружия и оборонных работ носит специфический характер. Это громкая площадная номинация. Примеры таких номинаций мы встречаем в литературе позднего средневековья, особенно широко в мистериях; в частности, мы встречаем здесь и длинные перечисления (номинации) вооружений. Так, в «Мистерии Ветхого завета» (XV век) офицеры Навуходоносора, во время смотра, перечисляя вооружение, называют сорок три вида оружия.

В другой мистерии, «Мученичество святого Кантена» (конец XV века), вообще очень богатой всякого рода номинациями, начальник римского войска дает аналогичное перечисление сорока пяти видов оружия.

Эти перечисления носят народно-площадной характер. Это смотр и показ вооруженных сил, долженствующий импонировать народу. Аналогичные номинации через герольда-глашатая различных родов оружия, полков (знамен) давались при призывах и мобилизациях и при выступлениях в поход (см. у Рабле призывы Пикрохола); аналогичны номинации имен награжденных, имен павших и т. п. Все это громкие, торжественные, монументальные номинации, долженствующие импонировать самым количеством имен и названий, самою длиною своею (как и в данном случае у Рабле).

Длинные перечисления имен, названий или нагромождение глаголов, эпитетов, перечисления, занимающие иногда по нескольку страниц, были обычны в литературе XV и XVI веков. Их чрезвычайно много и у Рабле; например, в том же третьем прологе даются шестьдесят четыре глагола для обозначения всех тех действий и манипуляций, которые проделывает Диоген со своей бочкой (здесь они должны служить параллелью к военной активности граждан); в той же третьей книге дается триста три эпитета, характеризующих мужской половой орган в хорошем и дурном состоянии, и двести восемь эпитетов для характеристики степени глупости шута Трибуле; в «Пантагрюэле» перечисляется сто сорок четыре названия книг, находящихся в библиотеке Сен-Виктора; в той же книге при описа-

нии преисподней перечисляется семьдесят девять персонажей; в четвертой книге перечисляются сто пятьдесят четыре имени поваров, вошедших в «свинью» (эпизод колбасной войны); в той же книге даются двести двенадцать сравнений при описании Каремпренана и перечисляются сто тридцать восемь блюд, подносимых гастролятрами своему богу. Все эти перечисления-номинации проникнуты хвалебно-бранной (притом гиперболизирующей) оценкой. Но, конечно, между отдельными перечислениями имеются существенные различия, и они служат разным художественным целям. К художественному и стилистическому значению этих перечислений мы еще вернемся в последней главе. Здесь мы отмечаем лишь один специфический их тип — парадно-площадную монументальную номинацию.

Эта номинация вносит в пролог совершенно новый тон. Никакого герольда-глашатая Рабле, конечно, не вводит,— перечисление дается тем же автором, который говорил тоном балаганного зазывалы, «кричал» рекламирующим тоном уличного торговца, осыпал площадной бранью своих врагов. Теперь он говорит торжественно-монументальным тоном площадного глашатая. И в этом тоне явственно звучит национальный патриотический подъем тех дней, когда писался пролог. Сознание исторической важности момента находит себе и прямое выражение в следующих словах:

«...ибо совестно мне оставаться праздным наблюдателем отважных, красноречивых и самоотверженных людей, которые на глазах и на виду у всей Европы разыгрывают славное действо и трагическую комедию...»

Подчеркнем попутно зрелищный оттенок в этом осознании и выражении исторической важности момента.

Но даже и этот торжественно-монументальный тон переплетается в прологе с другими тонами площадной стихии, например, с непристойной шуткой о коринфских женщинах, которые по-своему служили обороне, с знакомыми нам тонами фамильярных обращений, площадной брани, проклятий и божбы. Площадной смех и здесь не перестает звучать. Историческое сознание Рабле и его современников вовсе не боится этого смеха. Оно боится односторонней и застывшей серьезности.

В прологе к роману Рабле Диоген не принимает участия в военной активности своих сограждан. Но, чтобы проявить свою деятельность в этот важный исторический момент, он выкатывает свою бочку к валу и проделывает над ней всевозможные, но одинаково практически бессмысленные и бесцельные манипуляции. Мы уже говорили, что для характеристики этих манипуляций с бочкой Рабле дает шестьдесят четыре глагола, почерпая их из различных областей техники и ремесел. Эта суетня и хлопотня вокруг бочки пародийно травестирует практически серьезную деятельность граждан. Но здесь нет голого и одностороннего отрицания этой практически серьезной деятельности. Акцент лежит на том, что веселое травестирование Диогена также полезно и необходимо, что и Диоген по-своему служит защите Коринфа. Нельзя быть праздным,— но смех вовсе не праздное занятие. Право на смех и на веселое пародирование *любой* серьезности противопоставлено здесь вовсе не героическим гражданам Коринфа, а мрачным клеветникам и лицемерам, врагам вольной и веселой правды. Поэтому, когда автор пролога отождествляет свою роль с ролью Диогена при осаде Коринфа, он превращает Диогенову бочку в бочку, наполненную вином (излюбленный раблезианский образ для веселой и вольной правды). Мы уже разобрали ту площадную сценку изгнания клеветников и агеластов, которая разыгрывается у этой бочки.

Таким образом, и пролог к третьей книге посвящен развенчанию односторонней серьезности и защите *прав смеха*, которые остаются за смехом даже и в серьезнейших условиях исторической борьбы.

Той же теме посвящены и оба пролога ~~к четвертой~~ книге (т. е. так называемый «старый пролог» и посвятительное послание кардиналу Одэ). Здесь Рабле, как мы уже говорили, развивает свою доктрину о *веселом враче и о целительной силе смеха*, основываясь на Гиппократе и других авторитетах. В этих прологах много площадных элементов (особенно в старом прологе). Мы остановимся здесь только на образе веселого врача, увеселяющего своих больных, от лица которого и дается пролог.

Следует прежде всего подчеркнуть, что этот образ врача, говорящего в прологе к четвертой книге, включает в себя существенные народно-площадные черты. Образ врача у Рабле очень далек от узкопрофессио-

нальной жанровой карикатуры на врача в литературе последующих эпох. Этот образ сложен, универсален и амбивалентен. В его противоречивый состав входят, как верхний предел,— «врач, подобный богу» Гиппократа и, как нижний предел,— врач-скатофаг (пожиратель кала) античной комедии, мима и средневековых фацетий. Врач имеет существенное отношение к борьбе между жизнью и смертью в человеческом теле и особое отношение к родам и к агонии: он участник рождения и смерти. Ведь врач имеет дело не с завершенным, замкнутым и готовым телом,— но именно с телом рождающимся, становящимся, беременным, рожающим, испражняющимся, больным, умирающим, расчленяемым на части, то есть с тем самым телом, которое мы встречаем в проклятиях, ругательствах, в божбе, вообще во всех гротескных образах, связанных с материально-телесным низом. Врач, как участник и свидетель борьбы между жизнью и смертью в теле больного, особым образом связан и с испражнениями, особенно с мочой, роль которой в старой медицине была огромна. На старинных гравюрах врача обычно изображали держащим в руке на уровне глаз стакан с мочой[1]. В моче он читал судьбу больного, она решала вопрос жизни и смерти. В послании к кардиналу Одэ, приводя примеры суровых врачей, Рабле передает (из «Мэтра Пателена») характерный вопрос больного, обращенный к врачу:

Не смерть ли предвещает
Мне, доктор, цвет моей мочи?

Таким образом, моча и другие испражнения (кал, рвота, пот) в плоскости старой медицины получали вторичное дополнительное отношение к жизни и смерти (помимо своей ранее выясненной нами связи с телесным низом и землей).

Этим еще не исчерпываются гетерогенные элементы, входящие в сложный и противоречивый образ врача. Тем цементом, который связывал все эти чужеродные моменты — от высокого гиппократовского предела до нижнего ярмарочного,— для Рабле был именно смех в его универсальном и амбивалентном значении. В том же послании к кардиналу Одэ Рабле дает чрезвычайно

[1] Одна из таких гравюр, заимствованная из одной книги 1534 г., воспроизведена в монографии Г. Лота (L o t e G. La vie et l'oeuvre de François Rabelais. Paris, 1938, p. 164—165, табл. VI).

характерное, в духе Гиппократа, образное определение медицинской практики:

«И правда, у Гиппократа мы находим чрезвычайно меткое сравнение врачебной практики с битвой и ф а р с о м, в коих принимают участие три действующих лица: больной, врач и болезнь».

Фарсовое восприятие врача и борьбы жизни со смертью (со скатологическими аксессуарами и с универсализмом значений) характерно для всей эпохи Рабле. Мы встречаемся с ним у некоторых писателей XVI века и в анонимной литературе фацетий, соти и фарсов. Так, например, в одной соти беззаботные и веселые «дети Глупости» поступают на услужение к «Миру». Но «Миру» нельзя угодить, он придирчив; очевидно, «Мир» болен; к нему приглашают врача, который исследует мочу «Мира» и находит у него мозговую болезнь; оказывается, «Мир» одержим страхом перед мировой катастрофой, перед гибелью в потопе и огне. В заключение «детям Глупости» удается вернуть «Мир» к веселому настроению и беспечности.

По сравнению с Рабле, здесь, конечно, все гораздо примитивнее и грубее. Но традиционный состав образов очень близок к раблезианскому (включая и потоп и огонь в их карнавальном аспекте). Универсализм и космичность образов в соти резко подчеркнуты, но они носят здесь несколько отвлеченный характер, граничащий с аллегорией.

* * *

Мы рассмотрели роль площади и ее «голосов» в прологах Рабле. Теперь мы рассмотрим отдельно некоторые речевые жанры площади и прежде всего площадные «крики». Мы говорили, что эти практические жанры проникают в художественную литературу эпохи и часто играют в ней существенную стилистическую роль. Мы видели это и в разобранных нами прологах.

Остановимся прежде всего на самом простом, но довольно существенном для Рабле площадном жанре — на «криках Парижа» («cris de Paris»).

«Крики Парижа» — это громкая реклама парижских торговцев[1]. Этим крикам придавалась ритмическая стихотворная форма; каждый определенный «крик» — это

[1] У нас еще до сих пор живо выражение «последний крик моды» («dernier cri»).

четверостишие, посвященное предложению и восхвалению одного определенного товара. Первый сборник «криков Парижа», составленный Гильомом де Вильнев, относится к XIII веку, последнее же собрание «криков» Клемана Жаннекена относится уже к середине XVI века (это «крики», современные Рабле). Имеется довольно богатый материал и для промежуточных эпох, особенно для первой половины XVI века. Таким образом, историю этих знаменитых «криков» можно проследить на протяжении почти четырех веков[1].

«Крики Парижа» пользовались большой популярностью. Был даже создан особый «Фарс криков Парижа», подобно тому как в XVII веке были созданы «Комедия пословиц» и «Комедия песен». Фарс этот был построен на «криках Парижа» XVI века. У известного французского художника XVII века Авраама Босса есть картина под названием «Cris de Paris», где изображены мелкие уличные торговцы Парижа.

«Крики Парижа» — очень важный документ эпохи не только для историка культуры и историка языка, но и для литературоведа. Они не носили того специфического и ограниченного характера, как реклама нового времени, да и сама литература, даже в своих высоких жанрах, вовсе не была замкнута ни для каких видов и форм человеческого слова, какой бы практический и «низменный» характер они ни носили. Национальный французский язык в ту эпоху впервые становился языком большой литературы, науки и высокой идеологии. До этого он был языком фольклора, языком площади, улицы, базара, языком мелких торговцев, языком «криков Парижа», удельный вес которых в живом словесном творчестве в этих условиях был довольно значительным.

Роль «криков Парижа» в площадной и уличной жизни города была громадной. Улицы и площади буквально звенели от этих разнообразнейших криков. Для каждого товара — еды, вина или вещи — были свои слова и своя мелодия крика, своя интонация, то есть свой словесный и музыкальный образ. Как велико было это разнообразие, можно судить по сборнику Трюке 1545 года — «Сто семь криков, которые кричат ежедневно

---

[1] См. о «криках Парижа» кн.: Franklin Alfred. Vie privée d'autrefois, I, L'Annonce et la Réclame, Paris, 1887; здесь показаны крики Парижа разных эпох. См. также: Kastner J. G. Les Voix de Paris, essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires, Paris, 1857.

в Париже». Но этими ста семью криками, приведенными в сборнике, дело не исчерпывалось: их можно было слышать в течение дня гораздо больше. Необходимо еще напомнить, что в ту эпоху не только вся без исключения реклама была устной и громкой, была «криком», но и всякие вообще извещения, постановления, указы, законы и т. п. доводились до народа в устной и громкой форме. Роль звука, роль громкого слова в бытовой и культурной жизни эпохи была громадной,— она была несравненно большей, чем даже теперь — в эпоху радио. XIX же век по сравнению с эпохой Рабле был просто немым веком. Этого нельзя забывать при изучении стиля XVI века и в особенности стиля Рабле. Культура народного вульгарного языка была в значительной степени культурой громкого слова под открытым небом, на площадях и улицах. И в этой культуре слова «крикам Парижа» принадлежало свое весьма значительное место.

Какое же значение имели эти «крики Парижа» для творчества Рабле?

В самом романе имеются прямые аллюзии на эти «крики». Когда король Анарх был разбит и свергнут с престола, Панург решил приучить его к труду и сделал его продавцом зеленого соуса. Он стал учить короля «кричать» зеленый соус, чему жалкий и неспособный король далеко не сразу мог научиться. Рабле не приводит текста «крика», но в уже названном нами сборнике Трюке (1545) в числе ста семи криков имеется и «крик» зеленого соуса.

Но дело вовсе не в прямых или косвенных аллюзиях Рабле на «крики Парижа». Вопрос об их влиянии и об их параллельном значении надо ставить и шире и глубже.

Прежде всего необходимо напомнить о громадной роли рекламирующих тонов и рекламирующих номинаций в романе Рабле. В этих тонах и номинациях, правда, не всегда можно отделить тона и образы торговой рекламы от рекламных же тонов и образов балаганного зазывалы, продавца медицинских снадобий и актера, врача-шарлатана, ярмарочного составителя гороскопов и т. п. Но не подлежит никакому сомнению, что и «крики Парижа» внесли сюда свою лепту.

Некоторое влияние «крики Парижа» имели и на эпитет Рабле, который часто носит у него «кулинарный» характер и заимствуется из словаря, каким обычно «кри-

ки Парижа» характеризуют высокие качества предлагаемых блюд и вин.

В романе Рабле важное значение имеет самое название различных блюд, видов дичи, овощей, вин или вещей домашнего обихода — одежды, кухонной утвари и т. п. Эта номинация часто имеет самоценный характер: вещь называется ради нее самой. Этот мир еды и вещей занимает в романе Рабле огромное место. Но ведь это тот самый мир продуктов, блюд и вещей, который ежедневно провозглашался во всем разнообразии и богатстве на улицах и площадях «криками Парижа». Этот изобильный мир еды, питья и домашней утвари мы находим и в живописи фламандских мастеров, находим и в подробных описаниях банкетов, столь обычных в литературе XVI века. Называние и изображение всего связанного со столом и кухней были и в духе и во вкусе эпохи. Но ведь и «крики Парижа» — это громкая кухня и громкий изобильный банкет, где каждый продукт и каждое блюдо имели свою привычную рифму и привычную мелодию; это была постоянно звучавшая уличная симфония кухни и пира. Вполне понятно, что эта симфония не могла не оказывать влияния на созвучные ей образы в литературе эпохи и, в частности, у Рабле.

В современной Рабле литературе пиршественные и кухонные образы не были узкобытовыми деталями,— им в большей или меньшей степени придавалось универсальное значение. Одна из лучших протестантских сатир второй половины XVI века называется «Сатиры папской кухни» («Les Satires chrestiennes de la Cuisine Papale», мы уже упоминали о них). Здесь в восьми сатирах католическая церковь изображается как огромная и на весь мир распространившаяся кухня: колокольни — это печные трубы, колокола — кастрюли, алтари — обеденные столы; различные обряды и молитвы последовательно изображаются как различные кушанья, причем развертывается весьма богатая кулинарная номенклатура. Эта протестантская сатира — наследница гротескного реализма. Она снижает католическую церковь и ее ритуал путем перевода их в материально-телесный низ, представленный здесь образами еды и кухни. Образам этим, конечно, придан универсальный смысл.

Связь с материально-телесным низом еще очевиднее в универсализованных кухонных образах макарони-

ческой поэзии. Так же ясна эта связь и в моралите, фарсах, соти и других жанрах, где универсализованные (символически расширенные) кухонные и пиршественные образы играют громадную роль. Нам уже приходилось упоминать о значении еды и кухонных вещей в таких народно-праздничных формах, как карнавал, шаривари, дьяблерии: ряд участников этих зрелищ вооружался ухватами, кочергами, вертелами, горшками и кастрюлями. Известны грандиозных размеров колбасы и булки, которые специально изготовлялись для карнавалов и проносились в торжественной процессии[1]. Одним из древнейших видов гиперболы и гиперболического гротеска было именно резкое преувеличение размеров продуктов питания; в таких преувеличениях ценной материи впервые раскрывалось положительное и абсолютное значение величины и количества в художественном образе. Эта гипербола еды параллельна древнейшим гиперболам брюха, рта и фалла.

Поздним отголоском таких материально-положительных гипербол является символически расширенное функционирование в мировой литературе образов харчевни, очага, рынка. Даже в образах рынка у Золя («Чрево Парижа») мы еще находим такое символическое расширение, своего рода «мифологизацию» образа рынка. У Виктора Гюго, у которого вообще много раблезианских аллюзий, в описании путешествия по Рейну есть место («Le Rhin», 1, с. 45), где при виде харчевни с пылающим очагом он восклицает: «Si j'étois Homère ou Rabelais, je dirois: cette cuisine est un monde dont cette cheminée est le soleil». То есть «Будь я Гомером или Рабле, я бы сказал: «Эта кухня есть мир, а этот очаг — его солнце».

Гюго отлично понимал универсально-космическое значение кухни и очага в раблезианской системе образов.

В связи со всем сказанным нами становится понятным особое значение «криков Парижа» в эпоху Рабле.

---

[1] Например, во время карнавала в Кенигсберге в 1583 г. мясники изготовили колбасу весом в четыреста сорок фунтов, ее несли девяносто мясников. В 1601 г. колбаса весила уже девятьсот фунтов. Впрочем, и сегодня еще можно видеть грандиозные колбасы или крендели — правда, бутафорские — в витринах колбасных и булочных.

Эти «крики» непосредственно соприкасались с одной из важнейших магистралей образного мышления эпохи. Они воспринимались в свете очага и кухни, который, в свою очередь, отражал солнечный свет. Они были причастны великой пиршественной утопии эпохи. Именно в этой широкой связи и должно оценивать как прямое влияние «криков Парижа» на Рабле, так и их высокое сравнительное значение для освещения творчества Рабле и всей литературы эпохи[1].

«Крики Парижа» были для Рабле и его современников вовсе не бытовым документом жизни в позднейшем смысле этого слова. То, что стало в последующей литературе «бытом», в эпоху Рабле было проникнуто глубоким мировоззренческим значением и не отрывалось от «событий», от истории. «Крики Парижа» — существенный момент площади и улицы — вливались в общую народно-праздничную утопическую стихию площади. Рабле слышал в этих «криках» утопические тона всенародного «пира на весь мир», и то, что эти тона утопии были глубоко погружены в самую гущу живой, конкретной, осязаемой, практически осмысленной, ароматной и по-площадному громкой жизни,— это вполне соответствовало специфическому характеру всех вообще образов Рабле; все они сочетают в себе широчайший универсализм и утопизм с необычайной конкретностью, наглядностью, живостью, строгой локализованностью и технической точностью.

К «крикам Парижа» близки по своему характеру «крики» продавцов всяких медицинских снадобий. Эти «крики» принадлежат к древнейшему составу площадной жизни. И образ рекламирующего свои средства врача также один из древнейших образов мировой литературы. Из французских предшественников Рабле напомним знаменитый «Сказ о лекарственных травах» («Diz de l'herberie») Рютбефа (XIII век). Это типичный площадной «крик» врача-шарлатана, прославляющего свои лекарства, но Рютбеф дает его в гротескно-сатирическом преломлении. В числе прочих средств у этого врача есть замечательная трава для повышения производительной

[1] Из раблезистов значение «криков Парижа» для романа Рабле отметил Л. Сенеан в своей замечательно богатой по материалу книге о языке Рабле. Однако Л. Сенеан не вскрывает всей полноты этого значения и ограничивается лишь указанием прямых аллюзий на эти «крики» в романе Рабле (см.: «La langue de Rabelais», t. I, 1922, p. 275).

силы половых органов. Связь врача с производительной силой, с обновлением и возрождением жизни (как и со смертью) традиционна. У Рютбефа эта тема приглушена,— у Рабле же она обычно выступает с полной силой и откровенностью.

Элементы медицинской площадной хвалы и рекламирования в обнаженной или более скрытой форме рассеяны по всему роману Рабле. Мы уже указывали на прославление «Хроник», как средства от зубной боли и как средства для облегчения подагры и сифилиса. Элементы медицинского прославления есть и в третьем прологе. Несколько ослабленное выражение того же типа рекламирования имеется в прославлении братом Жаном монашеской рясы как средства для повышения производительной силы и требника как средства от бессонницы.

Интересным примером осложненной «медицинской хвалы» является знаменитое прославление «пантагрюэльона», завершающее «Третью книгу». В основу этого прославления конопли и асбеста (это и есть «пантагрюэльон») положено плиниевское прославление льна, заимствованное из его «Естественной истории». Но как и все, что Рабле заимствует у других, так и это место Плиния совершенно преображается в его контексте и на него накладывается специфическая раблезианская печать. Прославление Плиния носит чисто риторический характер. С точки зрения генетической, и риторика связана с площадью. Но в риторической хвале Плиния от площади ничего не осталось, это продукт утонченной, чисто книжной культуры. В прославлении же Рабле явственно звучат тона площадной хвалы, аналогичные со «Сказом о лекарственных травах», с площадной рекламной хвалой собирателей трав и продавцов чудодейственных мазей. Находим мы здесь также и следы местных фольклорных легенд о магических травах, вроде нашей «разрыв-травы». За счет площади и местного фольклора прославление пантагрюэльона приобретает свой утопический радикализм и свой глубокий оптимизм, совершенно несвойственный пессимисту Плинию. Но, конечно, внешние формы площадного «крика» в хвале пантагрюэльона значительно смягчены и ослаблены.

Отметим в послераблезианской литературе блестящее использование площадной медицинской хвалы в «Мениипповой сатире», о которой мы уже упоминали. Это замечательное произведение вообще насыщено пло-

щадными элементами. Во вступительной части сатиры (соответствующей «Cri» моралите и соти) изображается испанский шарлатан: пока в Лувре идут приготовления к заседанию приверженцев Лиги, этот шарлатан на дворе торгует чудодейственным универсальным средством от всех бед и зол — «Испанским католиконом». Он «кричит» это средство, всячески его прославляя, и этим чрезмерным площадным прославлением он едко и весело разоблачает испанскую «католическую политику» и пропаганду. Это вступительное «Cri» шарлатана подготовляет ту атмосферу цинической откровенности, в которой разоблачают себя самих и свои планы деятели Лиги в последующих частях сатиры. «Крик» испанского шарлатана по своему построению и по своей пародийной направленности похож на прологи Рабле.

И «крики Парижа», и «крики» продавцов чудодейственных средств и ярмарочных врачей принадлежат к хвалебным жанрам площадного слова. Конечно, и они амбивалентны, и в них звучит смех, ирония; они готовы в каждый момент показать свою оборотную сторону, то есть готовы обернуться бранью и проклятиями. Они также выполняют снижающие функции, они материализуют и отелеснивают мир; они существенно связаны с амбивалентным материально-телесным низом. Но в них доминирует положительный полюс этого низа: еда, питье, исцеление, возрождение, производительная сила, изобилие.

* * *

Оборотной стороной площадной хвалы являются ругательства, проклятия, божба и клятвы. Они также амбивалентны, но в них преобладает отрицательный полюс низа: смерть, болезнь, разложение и расчленение тела, разъятие его на части, его поглощение.

Мы уже анализировали ряд проклятий и ругательств при разборе прологов. Теперь нам предстоит рассмотреть родственную по происхождению и по художественно-идеологическим функциям в романе Рабле разновидность площадного слова — божбу и клятву.

Все такие явления, как ругательства, проклятия, божба, непристойности, являются неофициальными элементами речи. Они воспринимаются и воспринимались как заведомое нарушение принятых норм речевого обращения, как намеренный отказ от соблюдения

речевой условности — от этикета, вежливости, словесного благоговения, почтительности, чинопочитания и т. п. Поэтому все такие элементы, если они наличны в достаточном количестве и в намеренной форме, оказывают могущественное влияние на весь контекст, на всю речь: они переводят ее в другой план, ставят ее всю по ту сторону всякой речевой условности. Поэтому такая речь, освободившаяся от власти норм, иерархии и запретов общего языка, превращается как бы в особый язык, в своего рода арго по отношению к официальному языку. Тем самым такая речь создает и особый коллектив — коллектив посвященных в фамильярное общение, коллектив откровенных и вольных в речевом отношении. Таким коллективом и была, в сущности, толпа на площади, в особенности праздничная, ярмарочная, карнавальная толпа.

Самый состав и характер тех элементов, которые обладают силой преображать всю речь и создавать вольный коллектив фамильярного обращения, по эпохам меняется. Очень многие непристойности и кощунственные выражения, которые уже в XVII веке приобрели такую силу преображать контекст, в эпоху Рабле вовсе не воспринимались как такие и не переходили границ принятого в официальной речи. Также относительна и степень влияния на контекст тех или иных внеофициальных («нецензурных») слов и выражений. Каждая эпоха имеет свои нормы речевой официальности, приличия, корректности[1]. И во всякую эпоху есть свои слова и выражения, употребление которых воспринимается как известный сигнал говорить вольно, называть вещи своими именами, говорить без умолчаний и эвфемизмов. Употребление таких слов и выражений создавало атмосферу площадной откровенности, настраивало и на определенную тематику, и на неофициальность самой точки зрения на мир. Конечно, карнавальные возможности таких речевых элементов раскрываются полностью именно на праздничной площади в условиях отмены всех иерархических барьеров между людьми и реального фамильярного контакта между ними. Здесь они становятся осмысленными частицами единого смехового аспекта мира.

---

[1] Об исторических изменениях речевых норм в отношении непристойности см.: Brunot Ferd. Histoire de la langue française, t. IV, гл. V, «L'honnêteté dans la langage».

Такой характер носили в эпоху Рабле в числе прочих неофициальных элементов и так называемые «jurons», то есть божба и клятва. Клялись и божились главным образом различными священными предметами: «телом господним», «кровью господней», праздниками, святыми и их реликвиями и т. п. В большинстве случаев «jurons» — пережитки древних сакральных формул-клятв. Фамильярная речь была обильно пересыпана такими «jurons». Отдельные социальные группы и даже отдельные лица имели свой особый репертуар клятв или одну излюбленную клятву, которую постоянно употребляли. Из героев Рабле брат Жан в особенности пересыпает свою речь клятвами, без них он шагу ступить не может. Когда Понократ его спросил, почему он божится, брат Жан ответил: «Это для того, чтобы украсить свою речь! Это цветы цицероновской риторики». Не скупится на клятвы и Панург.

Клятвы были неофициальным элементом речи. Они даже прямо были под запретом. Борьба с ними велась с двух сторон: со стороны церкви и государства и со стороны кабинетных гуманистов. Эти последние видели в них ненужные паразитические элементы речи, только замутняющие ее чистоту, и считали их наследием варварского средневековья. Такой точки зрения придерживается и Понократ в приведенном нами отрывке. Государство и церковь усматривали в них кощунственное и профанирующее употребление священных имен, несовместимое с благочестием. Под влиянием церкви государственная власть неоднократно издавала ордонансы против клятв («jurons»). Они оглашались на площадях. Такие ордонансы издавали короли Карл VII, Людовик XI (от 12 мая 1478 г.) и, наконец, Франциск I (в марте 1525 г.). Эти осуждения и запреты только закрепили за клятвами их неофициальный характер, только обострили связанное с ними ощущение нарушения речевых норм; это, в свою очередь, усиливало специфическую окраску речи, усеянной клятвами, и делало эту речь более фамильярной и по-площадному вольной. Клятвы стали восприниматься как известное нарушение официальной системы мировоззрения, как известная степень речевого протеста против нее.

Запретный плод сладок. И сами короли, издававшие ордонансы, имели свои излюбленные клятвы, которые в популярном сознании закрепились за ними

как своего рода постоянные неофициальные прозвища этих королей. Людовик XI клялся — «Пасха господня» («Pasque Dieu»), Карл VIII — «Добрый день господень» («le bonjour Dieu»), Людовик XII — «Черт меня побери» («le diable m'emport») и Франциск I — «Честное слово благородного человека» («foy de gentilhomm»). Современник Рабле Роже де Коллери написал на эту тему характерное стихотворение «Epitheton des quatre Roys»:

Quand la «Pasque Dieu» deceda,
Le «Bon Jour Dieu» lui succeda
Au «Bon Jour Dieu» deffunt et mort,
Succéda de «Diable m'emport»,
Luy decedé, nous voyons comme
Nous duist la «Foy de Gentil Homme»[1].

Здесь постоянные клятвы становятся характеристическими признаками и своего рода прозвищами индивидуальных людей. Но подобным же образом характеризовались и определенные социальные группы и профессии.

Если клятвы профанируют священное, то в приведенном нами стихотворении они это делают вдвойне: «пасха господня» умирает, «добрый день господень» (т. е. рождество) также умирает и сменяется «черт меня побери». Площадной и вольный характер клятв проявляется здесь в полной мере. Они создают атмосферу, в которой становится возможной эта свободная и веселая игра со священным.

Мы сказали, что каждая социальная группа и профессия имела свои характерные излюбленные клятвы. Рабле дает замечательное динамическое изображение площади своего времени с ее пестрым социальным составом при помощи одних клятв. Когда молодому Гаргантюа, приехавшему в Париж, надоело назойливое любопытство парижской толпы, он стал поливать эту толпу мочой. Самую толпу Рабле не изображает, но он приводит все те клятвы и проклятия, которыми

---

[1] Когда «Пасха господня» умерла,
Ей наследовал «Добрый день господень»,
Когда ж и «Добрый день господень» почил и умер,
На смену ему пришло «Черт меня побери».
А после его смерти мы услышали
«Честное слово благородного человека».

разразилась эта толпа, и мы слышим ее социальный состав.

Вот это место:

«— Должно полагать, эти протобестии ждут, чтобы я уплатил им за въезд и за прием. Добро! С кем угодно готов держать пари, что я их сейчас попотчую вином, но только для смеха.

С этими словами он, посмеиваясь, отстегнул свой несравненный гульфик, извлек оттуда нечто и столь обильно оросил собравшихся, что двести шестьдесят тысяч четыреста восемнадцать человек утонули, не считая женщин и детей.

Лишь немногим благодаря проворству ног удалось спастись от наводнения; когда же они очутились в верхней части университетского квартала, то, обливаясь потом, откашливаясь, отплевываясь, отдуваясь, начали клясться и божиться, иные — в гневе, иные — со смехом:

— Клянусь язвами исподними, истинный рог, отсохни у меня что хочешь, клянусь раками, pro cab de bious, das dich Gots leyden shend pote de Christo, клянусь чревом святого Кене, ей-же-ей, клянусь святым Фиакром Брийским, святым Треньяном, свидетель мне — святой Тибо, клянусь господней пасхой, клянусь рождеством, пусть меня черт возьмет, клянусь святой Сосиской, святым Хродегангом, которого побили печеными яблоками, святым апостолом Препохабием, святым Удом, святой угодницей Милашкой, ну и окатил же он нас, ну и пари ж он придумал для смеха!

Так с тех пор и назвали этот город — Париж...» (кн. 1, гл. XVII).

Перед нами очень живой и динамический, громкий (слуховой) образ пестрой парижской толпы XVI века. Мы слышим ее социальный состав: мы слышим гасконца («pro cap die bious» — «головой господа»), итальянца («pote de Christo» — «головой Христа»), немецкого ландскнехта («das dich Gots leyden shend»), зеленщика и продавца овощей (святой Фиакр Брийский был патроном садоводов и огородников), сапожника (святой Тибо — патрон сапожников), пьяницу (saint Godergrain — это был патрон любителей выпить). И все остальные клятвы (всего их здесь двадцать одна) имеют какой-нибудь специфический оттенок, вызывают какую-нибудь дополнительную ассоциацию. Так, мы встречаем здесь расположенные в хронологическом

порядке уже известные нам клятвы последних четырех французских королей, что подтверждает популярность этих своеобразных прозвищ. Возможно, что мы уже не улавливаем многих оттенков и аллюзий, которые современникам Рабле были вполне понятны.

Специфический характер этого громкого образа толпы создается именно тем, что он построен только из одних клятв, то есть построен весь вне норм официальной речи. Поэтому речевая реакция толпы органически сливается с древним площадным жестом Гаргантюа, обливающего эту толпу мочой. Жест его так же неофициален, как и речевая реакция толпы. Они раскрывают один и тот же неофициальный аспект мира.

И жест (обливание мочой) и слово (jurons) создают атмосферу для тех весьма вольных травестий имен святых и их функций, которые мы здесь встречаем. Так, одни из толпы призывают «святую Колбасу», имеющую здесь значение фалла, другие призывают «Saint Godegrain», что значит — Godet grand — то есть большой бокал; кроме того, «Grand Godet» было название популярного кабачка на Гревской площади (его упоминает Вийон в своем «Завещании»)[1]. Другие призывают saint Foutin — пародийная травестия имени saint Photin. Другие призывают «saint Vit», имеющего здесь смысл фалла. Наконец, призывают и «святую Мамику», имя которой стало нарицательным названием любовницы. Таким образом, все призываемые здесь святые травестированы или в непристойном, или в пиршественном плане.

В этой карнавальной атмосфере становится понятной и аллюзия Рабле на евангельское чудо насыщения народа пятью хлебами. Рабле сообщает, что Гаргантюа потопил в своей моче 260 418 человек, «не считая женщин и детей». Эта библейская формула взята непосредственно из евангельского рассказа о чуде насыщения (формулу эту Рабле применяет довольно часто). Таким образом, весь эпизод с мочой и народной толпой дает травестирующую аллюзию на евангельское чудо насыщения собравшейся толпы народа пятью

---

[1] Рабле делает аллюзию на какую-то легенду, связывающую мученичество этого святого с печеными яблоками (снижающий карнавальный образ).

хлебами[1]. Мы увидим дальше, что это не единственная травестия евангельских чудес в романе Рабле.

Прежде чем приступить к совершению своего карнавального действа (обливанию толпы мочой), Гаргантюа заявляет, что он это сделает только «для смеха» («par rys»). И толпа завершает свои божбы и клятвы словами «нас искупали для смеха» («nous sommes baignés par rys»). С этого времени, утверждает автор, город и стал называться Парижем («Dont fut depuis la ville nommée Paris»). Таким образом, весь этот эпизод в целом — веселая карнавальная травестия названия города «Paris». В то же время это — пародия на местные легенды о происхождении имен (серьезные поэтические обработки таких легенд были в ту эпоху очень популярны во Франции, в частности, этим занимались Жан Лемер и другие поэты школы «риториков»). Наконец, все события этого эпизода совершаются «только для смеха». Это — с начала и до конца площадное смеховое действо, карнавальная игра народной толпы на площади. В эту игру «для смеха» вовлечены и название города Парижа, и имена святых и мучеников, и евангельское чудо. Это — игра «высокими» и «священными» вещами, которые сочетаются здесь с образами материально-телесного низа (моча, эротические и пиршественные травестии). Клятвы, как неофициальные элементы речи и как профанация священного, органически вплетаются в эту игру, созвучны ей по своему смыслу и тону.

Какова же тематика клятв? Преобладающее содержание их — разъятие на части человеческого тела. Клялись по преимуществу различными членами и органами божественного тела: телом господним, головой его, кровью, ранами, животом; клялись реликвиями святых и мучеников: ногами, руками, пальцами и т. п., хранившимися в церквах. Самыми недопустимыми и греховными считались именно клятвы телом господним и различными его частями,— но как раз эти клятвы и были самыми распространенными. Проповедник Мено (он был старшим современником Рабле) в одной проповеди, осуждая людей, употребляю-

[1] Это не полная травестия, а только травестирующая аллюзия. Подобного рода рискованные аллюзии весьма обычны в рекреационной литературе «жирных дней» (т. е. в гротескном реализме).

щих без всякой меры клятвы, говорил: «Один берет бога за бороду, другой за горло, третий за голову... Есть такие, которые говорят о человечности Христа-спасителя с меньшим уважением, чем мясник о своем мясе».

Моралист Элуа д'Амерваль в своей «Дьяблерии» (1507), осуждая клятвы, с полной ясностью вскрывает карнавальный образ разъятого на части тела, лежащего в основе большинства из них:

> Ils jurent Dieu, ses dens, sa teste,
> Son corps, son ventre, barbe et yeulx,
> Et le prennent par tant de lieux,
> Qu'il est haché de tous costez
> Comme chair à petits pastez[1].

Сам д'Амерваль, конечно, и не подозревал, какой верный историко-культурный анализ он дал для клятв. Но как человек рубежа XV и XVI веков, он отлично знал роль мясников и поваров, поварского ножа, разъятого тела, фарша для колбас и пирогов не только в бытовом плане, но и в системе народно-праздничных карнавальных образов. Поэтому он мог сделать такие верные сопоставления этих образов с разъятым телом бога в божбе и в клятвах.

Образы разъятого на части тела и всякого рода анатомизирования играют в романе Рабле очень большую роль. Поэтому и тематика клятв органически вплетается в единую систему раблезианских образов. Характерно, что брат Жан, страстный любитель божбы, имеет прозвище «d'entommeure», что значит — рубленое мясо, крошево, фарш. Сенеан усматривает здесь двойную аллюзию: на боевой дух брата Жана и на его особое пристрастие к кухне[2]. Но важно то, что «б о е в о й д у х», в о й н а, с р а ж е н и е, с одной с т о р о н ы, и к у х н я, с другой,— пересекаются в определенной общей точке, и эта общая точка — р а з ъ я т о е н а ч а с т и т е л о, «к р о ш е в о». Поэтому кухонные образы при изображении битв были чрезвычайно распространены в литературе XV и XVI веков именно там,

---

[1] Они клянутся богом, его зубами, его головой,
Его телом, его животом, бородой и глазами;
Они хватают его за все места,
Так что он оказывается изрублен весь,
Как мясо на фарш для пирожков.

[2] S a i n é a n L. L'influence et la réputation de Rabelais, v. II, p. 472.

где эта литература была связана с народной смеховой традицией. Так, уже Пульчи характеризует поле Ронсевальской битвы как «подобное котлу с рагу из крови, голов, ног и других членов»[1]. Подобные образы встречались уже в эпосе кантасториев.

Брат Жан действительно «d'entommeure» в обоих смыслах, и существенная связь этих, казалось бы, разнородных смыслов у Рабле повсюду выступает с исключительной отчетливостью. В эпизоде «колбасной войны» брат Жан развивает идею военного значения поваров, основываясь на историческом материале (полководцы-повара — Набузардан и др.); он становится во главе ста пятидесяти четырех поваров, вооруженных кухонным оружием (вертелами, ухватами, сковородами и т. п.) и вводит их в историческую «свинью», играющую в этой колбасной войне роль троянского коня. С другой стороны, брат Жан во время сражений проявляет себя как присяжный «анатомизатор», превращающий в «крошево» человеческие тела[2]. Такой подчеркнуто «анатомизирующий» характер носит изображение его битвы в монастырском винограднике (где он, кстати, действует древком от креста) — длинное и детализованное анатомическое перечисление пораженных членов и органов, перебитых костей и сочленений. Вот отрывок из этой карнавальной анатомии:

«Одних он дубасил по черепу, другим ломал руки и ноги, третьим сворачивал шейные позвонки, четвертым отшибал поясницу, кому расквашивал нос, кому ставил фонари под глазами, кому заезжал по скуле, кому пересчитывал зубы, кому выворачивал лопатки, иным сокрушал голени, иным вывихивал бедра, иным расплющивал локтевые кости» (кн. 1, гл. XXVII).

Это типичное для Рабле анатомизирующее описание ударов, расчленяющих тело на части. В основе этого карнавально-кухонного анатомизирования лежит тот же гротескный образ разъятого тела, с которым мы встретились и при анализе проклятий, ругательств и клятв.

---

[1] Впрочем, и в высоком эпическом плане встречаются изображения битвы как пира, например в нашем «Слове о полку Игореве».

[2] Эти два слова связаны в тексте самого Рабле: в четвертой книге, гл. XVI, фигурирует такое проклятие — «A tous les millions de diables qui te puissent *anatomiser* la cervelle et en faire *des entommeures*».

* * *

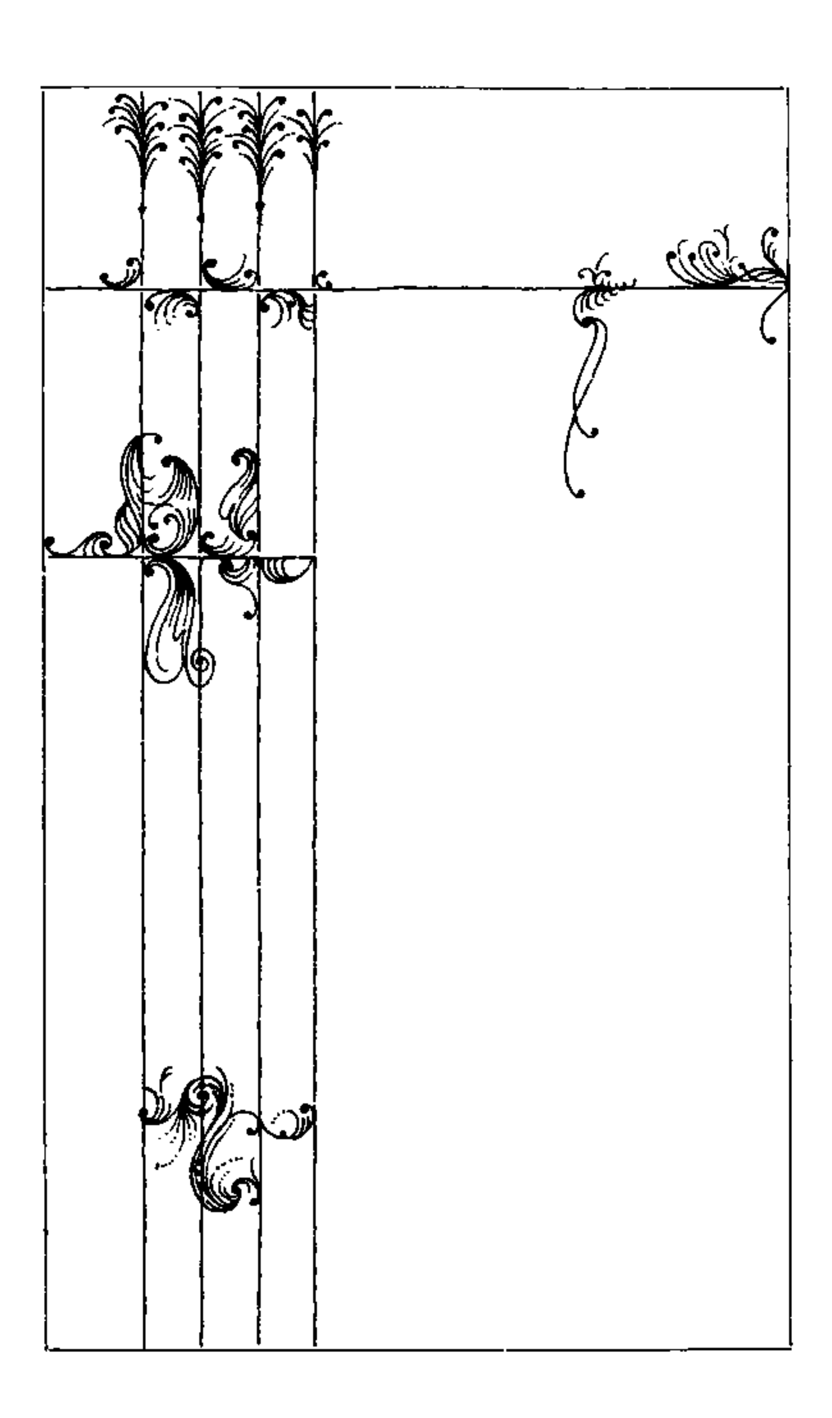
Таким образом, клятвы с их профанирующим кухонным *расчленением священного тела* вернули нас к *кухонной тематике* «криков Парижа» и *к гротескно-телесной тематике площадных проклятий и ругательств* (болезни, уродства, органы телесного низа). Все площадные элементы, разобранные в настоящей главе, родственны между собою и тематически и формально. Все они, независимо от своих практически-бытовых функций, дают единый *неофициальный аспект мира* — неофициальный как по своему тону (смех), так и по своему содержанию (материально-телесный низ). Все они связаны с *веселой материей мира*, с тем, что *рождается, умирает и саморождает*, что *пожирается и пожирает*, но что в итоге всегда *растет и умножается, становится все больше, все лучше, все изобильнее*. Эта веселая материя амбивалентна: она — и *могила*, и *рождающее лоно*, и *уходящее прошлое*, и *наступающее будущее*; это — *само становление*.

Таким образом, все разобранные нами площадные элементы, при всем их разнообразии, проникнуты внутренним единством народной культуры средневековья, но в романе Рабле это единство органически сочетается с новыми ренессансными началами. В этом отношении особенно показательны прологи Рабле: все пять прологов (к четвертой книге их два) — великолепные образцы *ренессансной публицистики* на народно-площадной основе. В этих прологах, как мы видели, развенчиваются самые основы отходящего в прошлое средневекового мировоззрения, и в то же время они полны аллюзий и откликов на идеологическую и политическую злобу дня.

Рассмотренные нами площадные жанры сравнительно примитивны (некоторые из них весьма архаичны), но они обладают большой травестирующей, снижающей, материализующей и отелеснивающей мир силою. Они традиционны и глубоко популярны. Они создают вокруг себя атмосферу площадной вольности и фа-

мильярной откровенности. Поэтому разнородные площадные «крики», ругательства, проклятия и клятвы нужны Рабле как существенные стилеобразующие факторы. Мы видели, какую роль они играли в прологах. Они создают ту *абсолютно* веселую, *бесстрашную, вольную* и *откровенную речь*, которая нужна Рабле для предпринятого им штурма «готической тьмы». Эти бытовые площадные жанры подготовляют атмосферу для собственно *народно-праздничных форм и образов*, на языке которых Рабле раскрывает свою новую *веселую правду* о мире. Этим народно-праздничным формам и образам и посвящена следующая глава.

Глава третья
НАРОДНО-
ПРАЗДНИЧНЫЕ
ФОРМЫ
И ОБРАЗЫ
В РОМАНЕ
РАБЛЕ



> Время — это играющий мальчик, передвигающий шашки. Ребенку принадлежит господство.
>
> *Гераклит*

В конце предыдущей главы мы коснулись «анатомизирующего» изображения побоищ и ударов в романе Рабле, его своеобразной «карнавально-кухонной» анатомии. Сцены избиения обычны у Рабле. Но это не бытовые сцены. Проанализируем некоторые из них.

В четвертой книге романа путешественники — Пантагрюэль со своими спутниками — попадают на «остров сутяг», жители которого, сутяги, зарабатывают на жизнь тем, что позволяют избивать себя за плату. Брат Жан выбирает одного «краснорожего» («Rouge muzeau») сутягу и избивает его за двадцать экю.

«Брат Жан в полное свое удовольствие накостылял краснорожему спину и живот, руки и ноги, голову и все прочее, так накостылял, что мне даже показалось, будто он уходил его *насмерть*». Мы видим, что анатомизирующее перечисление частей тела здесь не забыто. Далее Рабле продолжает так: «Засим он протянул ему двадцать экю. И тут мой поганец *вскочил* с таким *счастливым* видом, как будто он *король* или даже *два короля*,

вместе взятые» («Et mon villain *debout, aise* comme *un roy* ou *deux*» (кн. IV, гл. XVI).

Этот образ «короля» и «двух королей» непосредственно введен здесь для того, чтобы охарактеризовать высшую степень счастья «награжденного» сутяги. Но образ «короля» существенно связан и с веселыми побоями и с бранью, связан он и с красной рожей сутяги, и с его мнимой смертью, и с его неожиданным оживанием и вскакиванием, как клоуна после побоев.

Существует плоскость, где побои и брань носят не бытовой и частный характер, но являются символическими действами, направленными на высшее — на «короля». Эта плоскость есть народно-праздничная система образов, ярче всего представленная карнавалом (но, конечно, не только им). В этой же плоскости, как мы уже говорили, встречаются и пересекаются кухня и битва в образах разъятого на части тела. Эта народно-праздничная система образов в эпоху Рабле жила еще полной и осмысленнейшею жизнью как в различных формах площадных увеселений, так и в литературе.

В этой системе образов король есть шут. Его всенародно избирают, его затем всенародно же осмеивают, ругают и бьют, когда время его царствования пройдет, подобно тому как осмеивают, бьют, разрывают на части, сжигают или топят еще и сегодня масленичное чучело уходящей зимы или чучело старого года («веселые страшилища»). Если шута первоначально обряжали королем, то теперь, когда его царство прошло, его переодевают, «травестируют» в шутовской наряд. Брань и побои совершенно эквивалентны этому переодеванию, смене одежд, метаморфозе. Брань раскрывает другое — истинное — лицо бранимого, брань сбрасывает с него убранство и маску: брань и побои развенчивают царя.

Брань — это смерть, это бывшая молодость, ставшая старостью, это живое тело, ставшее теперь трупом. Брань — это «зеркало комедии», поставленное перед лицом уходящей жизни, перед лицом того, что должно умереть исторической смертью. Но за смертью в той же системе образов следует и возрождение, новый год, новая молодость, новая весна. Поэтому ругательству отвечает хвала. Поэтому ругательство и хвала —

два аспекта одного и того же двутелого мира.

Ругательство-развенчание, как правда о старой власти, об умирающем мире, органически входит в раблезианскую систему образов, сочетаясь здесь с карнавальными побоями и с переодеваниями, травестиями. Рабле черпает эти образы из живой народно-праздничной традиции своего времени, но он отлично знал и античную книжную традицию сатурналий с их обрядами переодеваний, развенчаний и избиений (он знал те же самые источники, которые знаем и мы,— прежде всего «Сатурналии» Макробия). В связи с шутом Трибуле Рабле приводит слова Сенеки (не называя его и цитируя, по-видимому, по Эразму) о том, что у короля и шута одинаковый гороскоп (кн. III, гл. XXXVII)[1]. Само собой разумеется, он знал и евангельскую историю шутовского увенчания и развенчания, избиения и осмеяния «царя иудейского».

В своем романе Рабле изображает и буквальное развенчание двух королей — Пикрохола в первой книге («Гаргантюа») и Анарха — во второй («Пантагрюэль»). Он изображает эти развенчания в чисто карнавальном духе, но не без влияния античной и евангельской традиции.

Король Пикрохол после своего поражения бежал; по дороге в гневе он убил своего коня (за то, что тот поскользнулся и упал). Чтобы двигаться дальше, Пикрохол попытался украсть осла с ближайшей мельницы, но мельники его избили, сняли с него королевскую одежду и переодели в жалкий балахон. В дальнейшем он стал работать в Лионе простым поденщиком.

Здесь мы видим все элементы традиционной системы образов (развенчание, переодевание, избиение). Но здесь чувствуются и сатурналиевские реминисценции. Развенчанный царь становится рабом («поденщиком»), античная мельница была местом, куда посы-

---

[1] Сенека говорит об этом в «Отыквлении». Мы уже упоминали об этой замечательной сатурналиевской сатире о развенчании умершего короля и в момент смерти (он умирает во время акта испражнения), и после смерти в загробном царстве, где он превращается в «смешное страшилище», в жалкого шута, раба и проигравшегося игрока.

лали рабов для наказания: там их били и заставляли ворочать жернов, что было каторжной работой. Наконец, *осел* — евангельский символ унижения и смирения (и одновременно возрождения)[1].

В таком же карнавальном духе выдержано и развенчание короля Анарха. Пантагрюэль, после победы над ним, отдает его в распоряжение Панурга. Тот прежде всего *переодевает* бывшего царя в странный шутовской наряд и делает его затем продавцом зеленого соуса (низшая ступень социальной иерархии). Не забыты и побои. Правда, сам Панург не бьет Анарха, но он женит его на старой и сварливой бабе, которая и *ругает и бьет его*. Таким образом и здесь строго выдержан традиционный карнавальный образ развенчания[2].

Легенда о Рабле, как мы уже говорили, дает нам его карнавальный образ. До нас дошло много легендарных рассказов о его переодеваниях и мистификациях. Есть, между прочим, и такой рассказ о его предсмертном маскараде: на смертном одре Рабле будто бы заставил переодеть себя в *домино* (маскарадный наряд), основываясь на словах Священного писания («Апокалипсиса»): «Beati qui in *Domino* moriuntur» (т. е. «блаженны умирающие в боге»). Карнавальный характер этого легендарного рассказа совершенно ясен. Подчеркнем, что здесь реальное переодевание (травестия) обосновывается с помощью словесной семантической травестии священного текста.

Но вернемся к краснорожему сутяге, избитому и в то же время осчастливленному побоями, «как два короля». Ведь сутяга — не карнавальный король? Но образ избиения с анатомизирующим перечислением повлек за собой и другие неизбежные *карнавальные* аксессуары, в том числе и сравнение с королем и даже двумя королями — старым умершим и новым воскресшим: ведь все думают, что сутяга забит насмерть (старый король), а он вскакивает живой и веселый (новый король). *И рожа у него красная*, потому что

---

[1] Осел был также одним из образов народно-праздничной системы средневековья, например, в «празднике осла».

[2] В качестве параллельного высокого образа развенчания упомянем наш древний обряд предсмертного развенчания и пострига царей: при этом их переодевали в монашескую рясу, в которой они умирали. Всем известна пушкинская сцена предсмертного пострига и переодевания Бориса Годунова. Здесь почти полный параллелизм образов.

это — шутовская размалеванная клоунская рожа. Такой же карнавальный характер носят у Рабле все сцены драк и избиений[1].

Разобранному эпизоду с избиением сутяги предшествуют четыре главы, посвященные рассказам об аналогичных избиениях ябедников в доме де Баше и о «трагическом фарсе», разыгранном Франсуа Виллоном в Сен-Максане.

Знатный сеньор де Баше изобрел остроумный способ безнаказанного избиения ябедников, приезжающих к нему в замок для вручения повесток с вызовом в суд. В Турени, где происходит действие рассказа, а также в Пуату и некоторых других провинциях Франции, были в обычае так называемые — «nopces à'mitaines» (т. е. «свадьбы с рукавицами»): во время празднования свадьбы было принято награждать друг друга шуточными кулачными ударами. Против этих легких свадебных тумаков получившему их нельзя было возражать: они были узаконены и освящены обычаем. И вот всякий раз, как к замку де Баше приближался ябедник, в замке немедленно начинали разыгрывать фиктивную свадьбу; ябедник неизбежно оказывался среди свадебных гостей.

В первый раз приехал старый, толстый и краснорожий ябедник («un viel, gros et rouge chiquanous»). Во время свадебного пира стали, по обычаю, угощать друг друга тумаками. «Когда же дело дошло до ябедника, то его так славно угостили перчатками, что он своих не узнал: под глазом ему засветили фонарь, восемь ребер сломали, грудную клетку вдавили, лопатки разбили на четыре части, нижнюю челюсть — на три, и все в шутку» («...et le tout en riant», кн. IV, гл. XII).

Карнавальный характер этого избиения совершенно очевиден. Здесь даже своего рода «карнавал в карнавале», но с реальными последствиями для избитого ябедника. Самый обычай свадебных тумаков принадлежит к обрядам карнавального типа (ведь он связан с плодородием, производительной силой, с временем). Обряд дает право на известную свободу и фамильярность, на нарушение обычных норм

[1] Отголоски этого сохраняются и в последующей литературе, особенно в той, которая связана с раблезианской линией, например, у Скаррона.

общежития. В нашем же эпизоде и самая свадьба фиктивна: она разыгрывается как масленичный фарс или карнавальная мистификация. Но в этой двойной карнавальной атмосфере старого ябедника угощают весьма реальными тумаками, причем «боевыми перчатками». Подчеркнем еще анатомизирующий, карнавально-кухонно-врачебный характер описания побоев.

Еще ярче карнавальный стиль выступает при изображении избиений второго ябедника, который приехал к де Баше четыре дня спустя после первого. Этот ябедник, в противоположность первому,— молодой, высокий и тощий («un autre jeune, hault et maigre chiquanous»). Первый и второй ябедники составляют, таким образом (хотя они и не появляются вместе), типичную народно-праздничную карнавальную комическую пару, построенную на контрастах: толстый и тонкий, старый и молодой, высокий и низкий[1]. Такие контрастные пары живы еще и до сих пор в балаганной и цирковой комике. Такой карнавальной парой (конечно, усложненной) были и Дон Кихот с Санчо[2].

Для второго кляузника также инсценируется обряд фиктивной свадьбы: ее участники прямо названы — «персонажами фарса» («les personnaiges de la farce»). Когда входит ябедник (протагонист смехового действа растерзания), все присутствующие (хор) начинают смеяться, смеется за компанию и сам ябедник («A son entrée chacun commença soubrire, chiquanous rioit par compaignie»). Так вводится смеховое действо. По данному знаку разыгрывается свадебный обряд. Затем, когда вносят вино и закуски, начинаются свадебные тумаки. Вот как изображается избиение ябедника:

«И вот как стал он (мессир Удар) ябеднику влеплять туза, как стал он ябеднику давать тычка, так уж

---

[1] Такую же карнавальную пару мы встречаем и на «острове сутяг». Кроме краснорожего сутяги, которого выбрал брат Жан, здесь был также высокий и худой сутяга, который роптал на этот выбор.

[2] Подобные комические пары — весьма древнее явление. Дитерих воспроизводит в своей книге «Pullcinella» комическое изображение хвастливого воина и его оруженосца на одной античной вазе из Нижней Италии (собрание Гамильтона). Сходство воина и оруженосца с фигурами Дон Кихота и Санчо поражающее (только обеим фигурам придан громадный фалл) (См.: Dieterich A. Pullcinella, S. 329).

тут со всех сторон градом посыпались на ябедника удары перчаточек. «Свадьба, свадьба, свадьба, памятный обычай!» — кричали все. И так славно ябедника отходили, что кровь текла у него изо рта, из носа, из ушей, из глаз. Коротко говоря, ему сломали, раскроили, проломили голову, затылок, спину, грудь, руки, все как есть. Смею вас уверить, что в Авиньоне во время карнавала бакалавры никогда так весело не играли в рафу, как потешались над этим ябедником. В конце концов он грохнулся на пол. Тут его хорошенько вспрыснули вином, привязали к рукавам его куртки желтые и зеленые ленты и усадили на его одра» (кн. IV, гл. XIV).

Мы видим здесь опять анатомизирующее, карнавально-кухонно-врачебное расчленение тела: перечислены рот, нос, уши, глаза, голова, шея, спина, грудь, руки. Это карнавальное растерзание протагониста смеховой игры. Недаром, конечно, Рабле и вспоминает тут же об *авиньонском карнавале*: удары университетских бакалавров, играющих во время карнавальных рекреаций в рафу, сыплются не более *мелодически* (в подлиннике «melodieusement»), чем сыпались удары на сутягу.

Чрезвычайно характерен конец этой сцены: избитого ябедника, в сущности, переряжают в царя-шута: лицо ему заливают вином (очевидно, красным, вследствие чего он становится «красноножим», как сутяга брата Жана), его украшают разноцветными ленточками, как карнавальную жертву[1].

В знаменитом перечислении двухсот шестнадцати названий игр, в которые играет Гаргантюа (кн. I, гл. XX), есть одна игра, носящая такое название: «au boeuf viollé». В некоторых городах Франции было в обычае — и обычай этот дожил почти до наших дней — в карнавальное время, то есть когда был еще разрешен *убой скота* и вкушение мяса (а также и *совокупление и свадьбы*, запрещенные в пост), по улицам и площадям города водили *жирного быка*. Проводили его в торжественной процессии при звуке *виол*, почему и назывался он «boeuf viollé». Голова его *была разукрашена разноцветными лентами*. К сожалению, мы не знаем, в чем заключалась самая игра в этого карнавального быка. Но дело

[1] Желтый и зеленый — это, по-видимому, «ливрейные» цвета дома де Баше.

в ней, вероятно, не обходилось без тумаков. Ведь этот «boeuf viollé» предназначался для убоя, ведь это — карнавальная жертва. Этот бык — король, производитель (воплощающий плодородие года), но он же — и «жертвенное мясо», которое будет изрублено (haché) и «анатомизировано» для колбас и паштетов.

Теперь понятно, почему избиваемого сутягу украшают разноцветными ленточками. Избиение так же амбивалентно, как и ругательство, переходящее в хвалу. В народно-праздничной системе образов нет чистого, абстрактного отрицания. Образы этой системы стремятся захватить оба полюса становления в их противоречивом единстве. Избиваемого (и убиваемого) украшают; само избиение носит веселый характер; оно и вводится и завершается смехом.

Наиболее подробно и интересно разработан эпизод избиения третьего, последнего ябедника, появившегося в доме де Баше.

На этот раз ябедник прибывает с двумя подручными (свидетелями). Снова разыгрывается фиктивный свадебный обряд. Во время пира ябедник сам предлагает возобновить добрый старый обычай «nopces à mitaines» и первый начинает наносить свадебные удары. Тогда начинается избиение ябедников:

«Тут вступили в бой железные перчатки, и голова ябедника треснула в девяти местах, одному из свидетелей сломали правую руку, а другому вывихнули верхнюю челюсть, вследствие чего она наполовину закрыла ему подбородок, язычок же у него вывалился наружу, а сверх того, он недосчитался многих коренных зубов, равно как резцов и клыков. Потом барабанщики переменили темп, и по этому знаку перчатки неприметно для постороннего глаза были убраны, сластей же еще поднесли, и опять пошло веселье. Добрые собутыльники пили друг за друга, все пили за ябедника и за обоих свидетелей. Удар же проклинал и поносил свадьбу, уверяя, что один из свидетелей будто все плечо ему растулумбасил. Выпили, однако ж, с великим удовольствием и за свидетеля. Обесчелюстевший свидетель складывал руки и молча просил прощения, ибо говорить он не мог. Луар жаловался, что свидетель обезручевший так хватил его кулаком по локтю, что он у него теперь весь расхлобытрулуплющенный» (кн. IV, гл. XV).

Повреждения, нанесенные ябеднику и его подручным, описаны, как всегда, с анатомизирующим перечислением пораженных органов и частей тела. Само избиение носит подчеркнуто торжественный и праздничный характер: оно совершается во время пира, под звуки свадебного барабана, который меняет свой тон, когда избиение закончено и начинается новый подъем пиршественного веселья. Изменение тона барабана и возобновление пира вводит новую фазу смехового действа: осмеяние избитой жертвы. Избивавшие представляются избитыми. Каждый разыгрывает свою роль искалеченного и обвиняет в этом ябедников. Атмосфера этого необузданного карнавального разыгрывания усиливается тем, что каждый из участников его характеризует преувеличенную (раздутую) степень своей искалеченности с помощью невероятного по своей чрезмерной длине многосложного слова. Самые слова эти созданы Рабле не случайно: они должны до известной степени звукописать характер нанесенного увечья, а своею длиною, количеством и разнообразием составляющих их слогов (имеющих определенную семантическую окраску), должны передать количество, разнообразие и силу полученных ударов. Эти слова при произнесении их как бы калечат артикуляционные органы («язык сломаешь»). Длина и трудность произнесения этих слов последовательно возрастают с каждым участником игры: если в слове Удара восемь слогов, то в слове, которое употребляет Луар, их уже тринадцать. Благодаря этим словам карнавальная необузданность переходит в самый язык этой сцены.

Вот продолжение эпизода:

«— Нет, правда, что я им сделал? — заговорил Трюдон, прикрывая левый глаз носовым платком и показывая свой с одного края прорванный барабан.— Мало того что они мне изо всех сил раскокшпоктребеньхлебеньтреньгрохали бедный мой глаз, еще и барабан мой прорвали. В барабан на свадьбах всегда бьют, барабанщика же чествуют, но не бьют никогда. Черт знает что такое!» (кн. IV, гл. XV).

Разыгрывание избитых ябедников здесь нарастает — платок, закрывающий якобы подбитый глаз, разбитый барабан,— нарастает и длина слова, передающего степень нанесенного увечья: в нем уже двадцать слогов, и самые слоги становятся более причудливыми.

Характерен образ разбитого барабана. Для правильного понимания всего этого эпизода с избиением ябедников и своеобразного характера самих побоев необходимо учитывать следующее. Свадебный барабан имел эротическое значение. «Бить в свадебный барабан» и вообще в барабан значило совершать производительный акт: «барабанщик» («tabourineur» и «taboureur») значило — любовник. Это значение в эпоху Рабле было общеизвестно. Сам Рабле в книге I, главе III говорит о «барабанщиках» («taboureurs») дочери императора Октавиана, то есть о ее любовниках. Слово «барабан» Рабле употребляет в эротическом смысле также в кн. II, гл. XXV и в кн. III, гл. XXVIII. В этом же смысле использовались слова «удар», «ударять», «бить», «палка» («baston»). Фалл назывался «baston de mariage» (это выражение употребляет Рабле в кн. III, гл. IX), назывался он также «baston à un bout» (выражение это также встречается у Рабле в кн. III, гл. XVIII)[1]. Конечно, значение производительного акта имели и «свадебные тумаки». Это значение переходило и на избиение ябедников, недаром их избивали именно под видом свадебных тумаков и под удары свадебного барабана.

Поэтому во всем разбираемом нами эпизоде нет бытовой драки, нет чисто бытовых, узкопрактически осмысленных ударов. Все удары имеют здесь символически расширенное и амбивалентное значение: это удары одновременно и умерщвляющие (в пределе), и дарующие новую жизнь, и кончающие со старым, и зачинающие новое. Поэтому весь эпизод и проникнут такой необузданно карнавальной и вакхической атмосферой.

В то же время избиение ябедников имеет и вполне реальное значение как по серьезности нанесенных побоев, так и по своей цели: их бьют, чтобы раз и навсегда отвадить от кляуз в отношении де Баше (что вполне и удается). Но эти ябедники — представители старого права, старой правды, старого мира, — они неотделимы от всего старого, отходящего, умирающего, но они

---

[1] В эротическом смысле употреблялось также и слово «кегли» (quille) и «играть в кегли». Все эти выражения, придающие удару, палке, кию, бубну и т. п. эротическое значение, очень часто встречаются и у современников Рабле, например, в уже упоминавшемся нами произведении «Triomphe de la dame Verolle».

также неотделимы от того нового, что из этого старого рождается. Они причастны амбивалентному миру, умирающему и рожающему одновременно, но они тяготеют к его отрицательному, смертному полюсу; их избиение есть праздник смерти-возрождения (но в аспекте смеха). Поэтому на них и сыплются амбивалентные, свадебные, зиждительные удары под звуки барабана и под звон пиршественных бокалов. Их бьют, как королей.

И таковы все избиения у Рабле. Все эти феодальные короли (Пикрохол и Анарх), старые Сорбоннские магистры (Ианотус Брагмардо), монастырские ризничие (Пошеям), все эти лицемерные монахи, унылые клеветники, мрачные агеласты, которых Рабле убивает, подвергает растерзанию, бьет, гонит, проклинает, ругает, осмеивает,— все они представители старого мира и всего мира, двутелого мира, который умирая рожает. Отсекая и отбрасывая старое и отмирающее тело, одновременно обрезывают пуповину тела нового и молодого. Это один и тот же акт. Раблезианские образы фиксируют именно самый момент перехода, содержащий в себе оба полюса. Всякий удар по старому миру помогает рождению нового; производится как бы кесарево сечение, умерщвляющее мать и освобождающее ребенка. Бьют и ругают представителей старого, но рожающего мира. Поэтому брань и побои и превращаются в праздничное смеховое действо.

Приведем еще отрывок (с некоторыми купюрами) из конца эпизода:

«Новобрачная плакала смеясь и смеялась сквозь слезы, оттого что ябедники, не удовольствовавшись битьем куда ни попало и куда придется и задав ей славную выволочку, сверх того, предательски тыкщипщуплазлапцапцарапали ей места неудобосказуемые.

Дворецкий держал левую руку на перевязи, точно она была у него раздробсломсвихнута.

— Нечистый меня угораздил пойти на эту свадьбу,— ворчал он.— Истинный бог, у меня все руки изуродмочалмолочены. Плевать бы на такие свадьбы! Ей-богу, это ни дать ни взять пир лапифов, описанный самосатским философом» (там же).

Амбивалентность, присущая всем образам этого эпизода, принимает здесь и характерную для Рабле форму оксюморонного сочетания: новобрачная плача смеялась, смеясь плакала. Характерно также получение ею ударов (вымышленных, правда) «по частям неудобосказуемым» («брачные удары»). В словах дворецкого, которыми кончается приведенный отрывок, нужно подчеркнуть два момента. Во-первых, имеющуюся в подлиннике типичную для гротескного реализма снижающую игру слов, сводящую обручение (fiansailles) к испражнению (fiantailles). Во-вторых, указание на «Пир лапифов» Лукиана. Эта лукиановская разновидность «симпосиона» действительно ближе всех других античных разновидностей к раблезианским пиршественным сценам (особенно к данной). Лукиановский «Пир» также кончается дракой. Однако нужно подчеркнуть и существенное различие. Изображенная у Лукиана драка на пиру символически расширена лишь за счет традиционного материала образов, но вовсе не по авторскому замыслу, который носит отвлеченно-рационалистический и даже несколько нигилистический характер; традиционные образы у Лукиана всегда говорят вопреки замыслам автора, и они всегда несравненно богаче его; Лукиан работает с традиционными образами, цену и вес которых он сам уже почти забыл.

Подведем некоторые итоги всему проанализированному нами эпизоду избиения кляузников в доме де Баше. Все изображенное здесь событие носит характер народно-праздничного смехового действа. Это — веселая и вольная игра, но игра глубоко осмысленная. Подлинным героем и автором ее является само время, которое развенчивает, делает смешным и умерщвляет весь старый мир (старую власть, старую правду) и одновременно рождает новое. В этой игре есть и протагонист, и смеющийся хор. Протагонист — представитель старого, но беременного и рожающего мира. Его бьют и осмеивают, но удары зиждительны, ибо они помогают родиться новому. Поэтому удары веселы, мелодичны и праздничны. Такой же зиждительный и веселый характер носят и ругательства. Протагониста, как смеховую жертву, разукрашивают (ябедника убирают ленточками). Существенное значение имеют при этом и образы разъятого на части тела. При избиении каждого ябедника дается подробное анатомизирующее описание. Особенно много разъятого тела в сцене избиения

третьего ябедника с подручными. Кроме реальных увечий, им нанесенных, здесь проходит целая серия фиктивно-искалеченных органов и частей тела: вывихнутые плечи, подбитые глаза, хромые ноги, искалеченные руки, поврежденные половые органы. Это — какой-то телесный посев, или, точнее, телесная жатва. Это — словно фрагмент из Эмпедокла. Это — сочетание битвы с кухней или с лавкой мясника. Но это же, как мы знаем, тематика клятв и площадных проклятий. Этот образ гротескного тела мы пока здесь только отмечаем, анализу же его смысла и источников посвящена особая глава.

Таким образом, в изображении этого эпизода все стилизовано, стилизовано в духе народно-праздничных смеховых форм. Но эти тысячелетиями слагавшиеся формы служат здесь новым историческим задачам эпохи, они проникнуты могучим историческим сознанием и помогают более глубокому проникновению в действительность.

К разобранному эпизоду примыкает история о «проделке Виллона» в Сен-Максане (она рассказана самим де Баше в поучение участникам смехового действа). Но мы разберем эту историю в конце главы, где мы еще раз вернемся к рассмотренному здесь эпизоду.

Все сцены избиений у Рабле, как мы уже сказали, носят аналогичный характер. Все они глубоко амбивалентны и проникнуты весельем. Все в них совершается со смехом и для смеха: «Et le tout en riant».

Разберем кратко еще две сцены: в одной из них кровь оборачивается вином, в другой — побоище обращается в пир и вкушение.

Первая сцена — знаменитый эпизод избиения братом Жаном 13 622 человек в монастырском винограднике. Это — жесточайшее побоище: «...он опрокинул их как свиней, колотя направо и налево по старинному способу. Одним он крушил головы, другим ломал руки и ноги, третьим сворачивал шейные позвонки, четвертым месил поясницу, остальным проламывал нос, подбивал глаза, дробил челюсти, загонял зубы в глотку, калечил ноги, выворачивал лопатки, перегибал бедра, трощил локтевые кости. Если кто хотел спрятаться в гуще виноградных лоз, тому он перебивал крестец и ломал поясницу как собакам. Если кто хотел спастись бегством, тому разбивал голову в куски, ударяя сзади

по «ламбдовидному» шву. Если кто лез на дерево, думая, что так он остается в безопасности, того он сажал на свое древко, как на кол... Если кто-нибудь в безрассудной смелости хотел сразиться с ним лицом к лицу, тому он показывал силу своих мышц, разбивая ему грудную клетку и сердце. Если одним он не попадал под ребра, то выворачивал им желудок, и они немедленно умирали. Другим он так жестоко ударял по пупку, что у тех вываливались кишки. Верьте мне, это было самое ужасное зрелище на свете!» (Мы даем здесь сокращенный текст этого эпизода.)

Перед нами образ подлинной телесной жатвы.

Когда на помощь к брату Жану прибежали послушники, он приказал им «дорезать» раненых. «Тогда послушники стали дорезывать и приканчивать тех, кто уже был смертельно ранен. И знаете, каким оружием? Просто-напросто резачками, маленькими ножичками, какими дети в наших краях шелушат зеленые орехи».

Это жесточайшее и кровавое побоище было предпринято братом Жаном для спасения вина нового урожая. И весь этот кровавый эпизод проникнут не только веселыми, но прямо ликующими тонами. Это — «виноградник Диониса», это — vendange, то есть праздник сбора винограда. Ведь как раз в это время и происходит действие эпизода. Детские резачки молодых послушников заставляют нас увидеть за кровавым месивом разъятых человеческих тел чаны, наполненные тем «purée septembrale» («сентябрьское пюре»), о котором упоминает Рабле неоднократно. Совершается превращение крови в вино[1].

Переходим ко второму эпизоду. В кн. II, главе XXV, рассказывается, как Пантагрюэль со своими четырьмя спутниками одержал победу над 660 рыцарями короля Анарха. С помощью остроумного применения п о р о х а они сожгли всех этих рыцарей. Немедленно после этого приступают к веселому пиру. Карпалим наловил громад-

---

[1] Мотив превращения крови в вино мы находим и в «Дон Кихоте», именно — в эпизоде боя героя с винными бурдюками, которые он принимает за великанов. Еще более интересная разработка этого мотива есть в «Золотом осле» Апулея. Люций убивает у дверей дома людей, которых принимает за разбойников; он видит пролитую им кровь. Наутро его привлекают к суду за убийство. Ему угрожает смертная казнь. Но оказывается, что он стал жертвой веселой мистификации. Убитые — просто мехи с вином. Мрачный суд оборачивается сценой всеобщего веселого смеха.

ное количество дичи. «Эпистемон нимало не медля смастерил во имя девяти муз девять деревянных вертелов античного образца. Эвсфен занялся сдиранием шкур. Панург поставил два седла, которые прежде принадлежали рыцарям, таким образом, что из них получилось нечто вроде жаровни, обязанности повара были возложены на пленника, и он изжарил дичь на том же самом огне, в котором сгорели рыцари.

И пошел у них пир горой. Все ели до отвала. Любо-дорого было смотреть, как они лопали».

Таким образом, костер, на котором только что сожгли людей, превратился в веселый кухонный очаг, на котором жарят гору дичины. Народно-праздничный карнавальный характер этого костра и сожжения рыцарей (так сжигают чучело зимы, смерти, старого года) с последующим «пиром на весь мир», становится особенно ясным из дальнейшего развития этого эпизода. Пантагрюэль со спутниками решил воздвигнуть триумфальные столбы на месте битвы и пира. Пантагрюэль воздвигает столб, к которому привешивает архаические атрибуты сожженных рыцарей — латы, шпоры, кольчугу, стальную перчатку, ботфорты. В стихотворной надписи к трофею он прославляет победу здорового человеческого ума над тяжелыми латами (ведь они сожгли рыцарей благодаря остроумному применению пороха). Панург воздвигает другой столб, к которому привешивает пиршественные трофеи: рога, кожу и ногу козули, уши зайца, крылья дроф и т. п. Кроме того, склянку с уксусом, рожок с солью, вертел, шпиговальную иглу, котел, соусник, солонку и стакан. Надпись его к трофеям прославляет пир и дает кулинарный рецепт[1].

Эти два триумфальных столба отлично передают амбивалентность всей этой системы народно-праздничных образов. Историческая тема победы пороха над рыцарскими латами и замковыми стенами (тема пушкинских «Сцен из рыцарских времен»), тема победы изобретательного ума над грубой примитивной силой даны здесь в карнавальной

---

[1] В итальянском (не макароническом) произведении Фоленго «Orlandino» есть совершенно карнавальное описание турнира Карла Великого: рыцари скачут на ослах, мулах и коровах, вместо щитов у них корзины, вместо шлемов — кухонная посуда: ведра, котелки, кастрюли.

обработке. Поэтому второй трофей и развертывает все карнавально-кухонные реквизиты: вертелы, шпиговки, горшки и т. п. Гибель старого мира и пиршественное веселье нового мира в этой системе образов слиты воедино: спаливший старое костер превращается в пиршественный очаг. Феникс нового возрождается из пепла старого.

Упомянем еще в этой же связи турецкий эпизод Панурга. Попавший в плен к туркам, Панург едва не погиб мученической смертью за веру на костре, но спасся чудесным образом. Построен эпизод как пародийная травестия мученичества и чуда. Поджаривают Панурга на вертеле, обложив предварительно салом, так как сам он недостаточно жирен. Мученический костер заменен здесь, следовательно, кухонным очагом. В конце концов ему, как мы сказали, удалось спастись чудесным образом, причем сам он зажарил своего мучителя. Кончается эпизод прославлением жаркого на вертеле.

Так, кровь превращается у Рабле в вино, а жестокое побоище и страстная смерть — в веселый пир, жертвенный костер — в кухонный очаг. Кровавые битвы, растерзания, сожжения, смерти, избиения, удары, проклятия, ругань погружены в *«веселое время»*, которое, умерщвляя, рождает, которое не дает увековечиться ничему старому и не перестает рождать новое и молодое. Это понимание времени — не отвлеченная мысль Рабле, оно, так сказать, «имманентно» самой унаследованной им традиционной народно-праздничной системе образов. Рабле не создал этой системы, но в его лице она поднялась на новую и высшую ступень исторического развития.

Но, быть может, все эти образы — просто мертвая и стесняющая традиция? Быть может, все эти ленточки, которые привязывают к рукам избиваемого ябедника, эти бесконечные побои и ругань, это разъятое на части тело, эти кухонные принадлежности — только бессмысленные пережитки древних мировоззрений, ставшие мертвой формой, ненужным балластом, мешающим видеть и изображать реальную современную действительность так, как она есть на самом деле?

Нет ничего нелепее и вздорнее подобного предположения. Система народно-праздничных образов действительно складывалась и жила на протяжении тысячелетий. В этом длинном процессе развития были и свои

шлаки, были и свои мертвые отложения в быту, в верованиях, в предрассудках. Но в основной линии своего развития эта система росла, обогащалась новым смыслом, впитывала в себя новые народные чаяния и мысли, перерабатывалась в горниле нового народного опыта. Язык образов обогащался новыми оттенками значений и утончался.

Благодаря этому народно-праздничные образы могли стать могущественным орудием художественного овладения действительностью, могли стать основой подлинного широкого и глубокого реализма. Народные образы эти помогают овладеть не натуралистическим, мгновенным, пустым, бессмысленным и распыленным образом действительности,— но самым процессом ее становления, смыслом и направлением этого процесса. Отсюда глубочайший универсализм и трезвый оптимизм народно-праздничной системы образов.

У Рабле эта система образов живет напряженной, актуальной и вполне сознательной жизнью, притом живет вся с начала и до конца, до мельчайших деталей, до разноцветных ленточек на рукавах избиваемого ябедника, до красной рожи другого ябедника, до древка креста с поблекшими лилиями, которым действует брат Жан, до его прозвища «Зубодробитель». Ни одного мертвого и обессмысленного пережитка,— все насыщено актуальным, целеустремленным и единым смыслом. В каждой детали присутствует ответственное и ясное (но, конечно, не узкорассудочное) художественное сознание Рабле.

Это не значит, конечно, что каждая деталь была придумана, продумана и взвешена отвлеченной мыслью автора. Рабле художественно-сознательно владел своим стилем, большим стилем народно-праздничных форм; логика этого карнавального стиля подсказала ему и красную рожу сутяги, и его веселое воскресение после побоев, и сравнение с королем и двумя королями. Но его отвлеченная мысль вряд ли подбирала и взвешивала подобные детали в отдельности. Он, как и все его современники, еще жил в мире этих форм и дышал их воздухом, он уверенно владел их языком, не нуждаясь в постоянном контроле отвлеченного сознания.

Мы установили существенную связь побоев и ругательств с развенчанием. Ругательства у Рабле никогда не носят характера только личной инвективы; они уни-

версальны и — в конечном счете — всегда метят в высшее. За каждым избиваемым и ругаемым Рабле как бы видит короля, бывшего короля, претендента в короли. Но в то же время образы всех развенчиваемых вполне реальны и жизненны. Совершенно реальны все эти ябедники и кляузники, мрачные лицемеры и клеветники, которых он бьет, изгоняет, ругает. Все эти лица подвергаются осмеянию, брани и побоям как индивидуальные воплощения отходящей власти и правды: господствовавшей мысли, права, веры, добродетели.

Эта старая власть и старая правда выступают с претензиями на абсолютность, на вневременную значимость. Поэтому все представители старой правды и старой власти хмуро-серьезны, не умеют и не хотят смеяться (агеласты); выступают они величественно, в своих врагах усматривают врагов вечной истины и потому угрожают им вечной гибелью. Господствующая власть и господствующая правда не видят себя в зеркале времени, поэтому они не видят и своих начал, границ и концов, не видят своего старого и смешного лица, комического характера своих претензий на вечность и неотменность. И представители старой власти и старой правды с самым серьезным видом и в серьезных тонах доигрывают свою роль в то время, как зрители уже давно смеются. Они продолжают говорить серьезным, величественным, устрашающим, грозным тоном царей или глашатаев «вечных истин», не замечая, что время уже сделало этот тон смешным в их устах и превратило старую власть и правду в карнавальное масленичное чучело, в смешное страшилище, которое народ со смехом терзает на площади[1].

Вот с этими-то чучелами и расправляется беспощадно жестоко и в е с е л о добрейший Мэтр Рабле. С ними расправляется, в сущности, то в е с е л о е в р е м я, от лица и в тоне которого Рабле говорит. Живых людей Рабле не терзает — пусть себе уходят,— но сначала пусть снимут с себя свою королевскую одежду или свой по-маскарадному пышный плащ сорбоннского магистра,

---

[1] Все эти представители старой власти и старой правды, говоря словами К. Маркса,— лишь комедианты миропорядка, «*действительные герои* которого уже умерли» (см.: М а р к с К. и Э н г е л ь с Ф. Соч., т. 1, с. 418). Народная смеховая культура воспринимает все их претензии (на незыблемость и вечность) в перспективе все сменяющего и все обновляющего времени.

глашатая божественной правды. Он готов их даже наградить после этого или маленькой хибаркой на задворках и ступкой, чтобы толочь лук для зеленого соуса, как он наградил короля Анарха, или сукном на новые брюки, большой миской для еды, колбасой и дровами, как он наградил магистра Ианотуса Брагмардо.

На эпизоде с магистром Ианотусом мы остановимся. Эпизод этот связан с похищением молодым Гаргантюа колоколов собора Парижской богоматери.

Самый мотив похищения колоколов почерпнут Рабле из «Великой Хроники», но он расширен и преображен в его романе. Гаргантюа похищает исторические колокола Notre-Dame, чтобы превратить их в бубенчики для своей гигантской кобылы, которую он собирается отправить к отцу с грузом сыра и рыбы. Это развенчание соборных колоколов в бубенчики для кобылы — типичный карнавальный снижающий жест, сочетающий развенчание-уничтожение с обновлением и возрождением в новом материально-телесном плане.

Образ колокольчика или бубенчика (в большинстве случаев коровьего) появляется уже в древнейших свидетельствах о действах карнавального типа как их необходимый аксессуар. Колокольчики — обычная принадлежность и в мифических образах «дикого войска», «дикой охоты», «людей Эрлекина», которые уже с глубокой древности сливались с образами карнавального шествия. Фигурируют коровьи колокольчики и в описании шаривари начала XIV века в «Roman de Fauvel». Общеизвестна роль шутовских бубенчиков на одежде, на колпаке, на палке, на шутовском скипетре шута. Звон бубенчиков под масленичными и свадебными дугами мы слышим еще и сегодня.

У самого Рабле в его описании «дьяблерии», которую ставит Франсуа Виллон, также фигурируют бубенчики и колокольчики. Участники дьяблерии «были опоясаны толстыми ремнями, на которых висели коровьи бубенцы и колокольчики с мулов, производившие ужасающий звон»[1]. И самый образ развенчания колоколов в романе Рабле встречается еще раз.

В уже разобранном нами эпизоде сожжения шестисот шестидесяти рыцарей с превращением погребального костра в пиршественный очаг Пантагрюэль в разгаре

[1] См. кн. IV, гл. XIII.

самой пирушки, когда все работали своими челюстями, заявил: «Подвязать бы каждому из вас к подбородку по две пары бубенчиков, а мне колокола с пуатьерской, реннской, турской и камбрейской звонниц,— то-то славный концерт закатили бы мы, работая челюстями».

Церковные колокола и колокольчики оказываются здесь не на шее коров или мулов, а под подбородками у весело пирующих людей; их звон должен отражать движение жующих челюстей. Трудно найти образ более четко и наглядно, хотя и грубо, раскрывающий самую логику раблезианской игры снижениями,— логику бранного развенчания-уничтожения и обновления-возрождения. Развенчанные в высоком плане колокола, снятые с колоколен Пуатье, Ренна, Тура и Камбре, неожиданно оживают в пиршественном плане еды и обновляют свой звон, отзванивая движение жующего рта. Подчеркнем, что самая неожиданность нового применения колоколов заставляет их образ как бы заново родиться. Этот образ возникает перед нами, как нечто совершенно новое на этом новом фоне, несвойственном и чуждом его обычному появлению. И та сфера, в которой совершается это новое рождение образа, есть материально-телесное начало, в данном случае в его пиршественном аспекте. Подчеркнем еще буквальность, пространственную топографичность снижения: колокола с высоты колоколен переносятся вниз, под жующие челюсти.

Пиршественный аспект, возрождающий колокола, очень далек, конечно, как от животного акта еды, так и от приватной бытовой пирушки. Ведь это — «пир на весь мир» народного гиганта и его соратников у исторического очага, спалившего старый мир феодально-рыцарской культуры.

Возвращаемся к нашему исходному эпизоду похищения колоколов. Теперь вполне понятно, почему Гаргантюа хочет превратить колокола Notre-Dame в колокольчики для своей кобылы. И в дальнейшем ходе эпизода колокола и колокольчики все время связываются с карнавально-пиршественными образами. Командор монашеского ордена св. Антония также был бы не прочь похитить эти колокола, чтобы их звоном сообщать о своем приближении и повергать в дрожь свиное сало по кладовым (ему полагалась «сальная подать» от населения). Главный мотив для возвращения колоколов, который выставляет в своей речи Ианотус Брагмардо,—

влияние колокольного звона на плодородие виноградников Парижского округа. Другой решающий мотив — получение Ианотусом колбасы и брюк, обещанных ему в том случае, если колокола будут возвращены. Таким образом, колокола в этом эпизоде все время звонят в карнавально-пиршественной атмосфере.

Кто же такой сам Ианотус Брагмардо? По замыслу Рабле это — старейший член Сорбонны. Сорбонна была блюстительницей правоверия и нерушимой божественной истины, была властительницей судеб всякой религиозной мысли и книги. Сорбонна, как известно, осуждала и запрещала и все книги романа Рабле по мере их выхода, но, к счастью, Сорбонна в эту эпоху уже не была всесильной. Представителем этого почтенного факультета и был Ианотус Брагмардо. Но Рабле из соображений осторожности (с Сорбонной все же не приходилось шутить) уничтожил все внешние признаки его принадлежности к Сорбонне[1]. На Ианотуса возложено поручение убедить Гаргантюа мудрым и красноречивым словом возвратить похищенные колокола. Ему было обещано за это, как мы видели, и приличное «карнавальное» вознаграждение в виде брюк, колбасы и вина.

Когда Ианотус с комической важностью и в торжественной мантии сорбоннского магистра в сопровождении своих ассистентов приходит на квартиру Гаргантюа, то эту странную компанию принимают сначала за маскарадное шествие. Вот это место:

«Магистр Ианотус, причесавшись под Юлия Цезаря, надев на голову богословскую шапочку, вволю накушавшись пирожков с вареньем и запив святой водицей из погреба, отправился к Гаргантюа, причем впереди выступали три краснорожих пристава, которые если уж пристанут, так от них не отвяжешься, а замыкали шествие человек пять не весьма казистых магистров наук, все до одного грязнее грязи.

У входа их встретил Понократ, и вид этих людей привел его в ужас; наконец он решил, что это ряженые, и обратился к одному из вышеупомянутых неказистых магистров с вопросом, что сей маскарад означает. Тот ответил, что они просят вернуть колокола» (кн. I, гл. XVIII).

---

[1] В каноническом издании первых двух книг романа (изд. 1542 г.) Рабле вообще уничтожил все прямые аллюзии на Сорбонну, заменив самое слово «сорбоннист» словом «софист».

Здесь подчеркнута вся карнавальная бутафория в образах сорбонниста и его спутников (вплоть до знакомого нам «rouge muzeau»). Они превращены в карнавальных шутов, в веселое смеховое шествие. «Святая вода из погреба» — ходячее травестирующее обозначение вина.

Узнав, в чем дело, Гаргантюа и его спутники решают разыграть с Ианотусом веселый фарс (мистификацию). Ему прежде всего дают выпить «по-теологически»[1], а тем временем возвращают колокола вызванным представителям города. Таким образом, Ианотусу приходится произносить свою речь на смех, исключительно для потехи собравшихся. Он произносит ее со всею важностью и серьезностью, настаивая на возвращении колоколов и не подозревая, что дело с колоколами уже покончено без него и что на самом деле он просто разыгрывает роль ярмарочного шута. Эта мистификация еще более подчеркивает карнавальный характер фигуры сорбонниста, выпавшей из реального хода жизни и ставшей чучелом для осмеяния, но продолжающей вести свою роль в серьезном тоне, не замечая, что все кругом уже давно смеются.

Самая речь Ианотуса — великолепная пародия на красноречие сорбоннистов, на их способ аргументировать, на их латинский язык; эта пародия почти достойна стать рядом с «Письмами темных людей». Но в пародийной речи Ианотуса с начала и до конца с громадным искусством показан образ старости. «Стенограмма» речи полна звукоподражательных элементов, передающих все виды и степени покашливания и откашливания, отхаркивания, одышки и сопения. Речь полна оговорок, ляпсусов, перебоев мысли, пауз, борьбы с ускользающей мыслью, мучительными поисками подходящих слов. И сам Ианотус откровенно жалуется на свою старость. Этот биологический образ дряхлой старости человека искусно сплетается в единый эффект с образом социальной, идеологической и языковой устарелости сорбонниста. Это — старый год, старая зима, старый король, ставший шутом. Все весело осмеивают его; в конце концов он и сам начинает смеяться.

Но осмеивают чучело сорбонниста. Старому же человеку дают, что ему нужно. А нужно ему, по собственному

[1] «Теологическая выпивка» и «теологическое вино» — хорошая выпивка (снижающая травестия).

признанию, немного: «Спину поближе к огню, брюхо поближе к столу, да чтобы миска была до краев!» Это — единственная реальность, остающаяся от претензий сорбонниста. Гаргантюа щедро оделяет всем этим старика. Но сорбоннист высмеян и уничтожен до конца.

* * *

Все разобранные нами до сих пор эпизоды и отдельные образы, все сцены битв, драк, побоев, осмеяний, развенчаний как людей (представителей старой власти и старой правды), так и вещей (например, колоколов), обработаны и стилизованы Рабле в народно-праздничном карнавальном духе. Поэтому все они амбивалентны: уничтожение и развенчание связано с возрождением и обновлением, смерть старого связана с рождением нового; все образы отнесены к противоречивому единству умирающего и рождающегося мира. Но не только разобранные эпизоды, а и весь роман с начала и до конца проникнут карнавальной атмосферой. Более того, целый ряд существеннейших эпизодов и сцен прямо связаны с праздниками и с определенной, чисто праздничной тематикой.

Слову «карнавальный» мы придаем расширенное значение. Карнавал, как совершенно определенное явление, дожил до наших дней, между тем как другие явления народно-праздничной жизни, родственные ему по своему характеру и стилю (а также и по генезису), за немногими исключениями, давно уже умерли или выродились до неузнаваемости. Карнавал хорошо знаком. В течение веков он неоднократно описывался. Даже в период своего позднего развития — в XVIII и XIX веках — карнавал в довольно четкой, хотя и обедненной форме еще сохранял некоторые из основных особенностей народно-праздничной стихии. Карнавал раскрывает для нас древнюю народно-праздничную стихию как относительно лучше сохранившийся обломок этого громадного и богатого мира. Это и дает нам право употреблять эпитет «карнавальный» в расширенном смысле, понимая под ним не только формы карнавала в узком и точном смысле, но и всю богатую и разнообразную народно-праздничную жизнь средних веков и эпохи Возрождения в ее основных особенностях, наглядно представленных для последующих веков, когда боль-

шинство других форм умерло или выродилось, карнавалом.

Но и карнавал в узком смысле слова — явление далеко не простое и не однозначное. Слово это объединило под одним понятием ряд местных празднеств разного происхождения, приуроченных к разным срокам, но имеющих некоторые общие черты народно-праздничного веселья. Этот процесс объединения словом «карнавал» разнородных местных явлений и подведение их под одно понятие соответствовал и реальному процессу, протекавшему в самой жизни: различные народно-праздничные формы, отмирая и вырождаясь, передавали ряд своих моментов — обрядов, аксессуаров, образов, масок — карнавалу. Карнавал стал в действительности тем резервуаром, куда вливались прекратившие свое самостоятельное существование народно-праздничные формы.

Этот процесс карнавального объединения народно-праздничных форм протекал, конечно, по-своему и в разные сроки не только в разных странах, но даже и в отдельных городах. В наиболее четкой и, так сказать, классической форме этот процесс протекал в Италии, именно в Риме (да и в других городах этой страны, хотя, может быть, и не столь четко), затем во Франции — в Париже. Более или менее классично (но в более поздние сроки) этот процесс протекал в Нюрнберге и Кельне. В России этот процесс вовсе не совершился: различные формы народно-праздничного веселья как общего, так и местного характера (масленичного, святочного, пасхального, ярмарочного и т. п.) оставались необъединенными и не выделили какой-либо преимущественной формы, аналогичной западноевропейскому карнавалу. Петр Великий, как известно, пытался привить у нас формы поздней европейской традиции «праздника глупцов» (избрание «всешутейшего папы» и т. п.), первоапрельских карнавальных шуток и др., но формы эти не укрепились и не собрали вокруг себя местных традиций.

Но и в тех местах, где этот процесс протекал в своей более или менее классической форме (Рим, Париж, Нюрнберг, Кельн), в основу его в разных местах легли разные по своему генезису и развитию местные формы празднеств; и ритуал его обогащался в дальнейшем в разных местах также за счет разных отмиравших местных форм.

Нужно отметить, что многие народно-праздничные формы эти, передав карнавалу ряд своих черт (притом в большинстве случаев наиболее существенных), продолжали влачить параллельное карнавалу жалкое и обедненное существование. Так, например, обстояло дело во Франции с «шаривари»: большую часть своих форм шаривари передало карнавалу, но в качестве обедненной частной формы брачного осмеяния (если брак почему-либо считался ненормальным), в качестве кошачьего концерта под окнами оно дожило даже и до наших дней. Далее, все те формы народно-праздничного веселья, которые составляли вторую, площадную неофициальную половину всякого церковного и государственного праздника, продолжали существовать рядом с карнавалом и независимо от него, имея с ним ряд общих черт, таких, например, как избрание эфемерных королей и королев в праздник королей («бобовый король»), в праздник св. Валентина и др. Все эти общие черты определяются связью всех этих праздничных форм с временем, которое в народно-площадной стороне всякого праздника становится подлинным героем его, производящим развенчание старого и увенчание нового[1]. Все эти народно-площадные формы продолжали, конечно, жить вокруг церковных праздников. Более или менее карнавальный характер сохраняла и всякая ярмарка (приуроченная обычно к празднику освящения церкви или первой мессы). Наконец, известные карнавальные черты сохраняют и бытовые праздники — свадьбы, крестины, поминки, сохраняют и различные земледельческие праздники — сбор винограда (vendange), убоя скота (эти праздники описаны у Рабле) и т. п. Мы видели, например, отчетливо карнавальный характер «nopces à mitaines», то есть определенного свадебного обряда. Общим знаменателем всех карнавальных черт различных праздников является существенное отношение этих праздников к веселому времени. Всюду, где сохраняется народно-площадная вольная сторона праздника, сохраняется и это отношение к времени, а следовательно, и элементы карнавального характера.

[1] В сущности, каждый праздничный день развенчивает и увенчивает, следовательно, имеет и своего короля, и королеву. См. этот мотив в «Декамероне», где на каждый день праздничных бесед избирается свой король и своя королева.

Но там, где карнавал в узком смысле расцветал и становился объединяющим центром для всех форм народно-площадного веселья, он в известной мере ослаблял все остальные праздники, отнимая у них почти все вольные и народно-утопические элементы. Все остальные праздники бледнеют рядом с карнавалом; их народное значение сужается, особенно в силу их непосредственной связи с церковным или государственным культом и чином. Карнавал становится символом и воплощением подлинного всенародного площадного праздника, совершенно независимого от церкви и государства (но терпимого ими). Именно таким был римский карнавал, когда Гете дал свое знаменитое описание его (карнавал 1788 г.); таким был еще и римский карнавал 1895 г., в атмосфере которого набрасывал свою книгу «Пульчинелла» Дитерих (посвящена она римским друзьям к карнавалу 1897 г.). К этому времени карнавал стал почти единственным живым и ярким представителем богатейшей народно-праздничной жизни прошлых веков.

В эпоху Рабле концентрация народно-праздничного веселья в карнавале ни в одном городе Франции еще не завершалась. Карнавал, справлявшийся в «mardi gras» (т. е. в «жирный вторник» на последней неделе перед великим постом), был лишь одной из многочисленных форм народно-праздничного веселья, правда, уже и тогда очень важной формой. Большое место в праздничной жизни площади занимают, как мы уже говорили, ярмарки (в различных городах их было в году от двух до четырех). Ярмарочные увеселения носили карнавальный характер. Напомним указанные нами раньше многочисленные народные праздники в городе Лионе. В эпоху Рабле живы были еще и поздние формы древнего «праздника глупцов»: таковы были празднества, устраиваемые в Руане и Эвре обществом «Societas cornardorum», избиравшим своего шутовского аббата («Abbas cornardorum» или «Abbé des Conards») и совершавшим карнавальные процессии (о чем мы уже говорили).

Эту богатую праздничную жизнь своего времени, как городскую, так и сельскую, Рабле знал, конечно, отлично. Какие же праздники непосредственно отражены в его романе?

В самом начале «Гаргантюа» — в главах IV, V и VI — изображается «праздник убоя скота» с веселым

пиром, во время которого и совершается чудесное рождение героя — Гаргантюа. Это один из самых замечательных и самых характерных для манеры Рабле эпизодов всего романа. На анализе его необходимо остановиться.

Даем начало эпизода:

«Вот при каких обстоятельствах и каким образом родила Гаргамелла; если же вы этому не поверите, то пусть у вас выпадет кишка!

А у Гаргамеллы кишка выпала третьего февраля, после обеда, оттого что она съела слишком много «годбийо». «Годбийо» — это внутренности жирных «куаро». «Куаро» — это волы, которых откармливают в хлеву и на «гимо». «Гимо» — это луга, которые косятся два раза в лето. Так вот, зарезали триста шестьдесят семь тысяч четырнадцать таких жирных волов, и решено было на масленой их засолить с таким расчетом, чтобы к весеннему сезону мяса оказалось вдоволь и чтобы перед обедом всегда можно было приложиться к солененькому, а как приложишься, то уж тут вина только подавай» (кн. I, гл. IV).

Ведущий мотив этого отрывка — материально-телесное изобилие, избыточное, рождающее и растущее. Все образы подчинены этому мотиву. Прежде всего все изображаемое событие с самого начала связывается с родами Гаргамеллы. Все это — обстановка и фон для родового акта. В первое же предложение врывается проклятие по адресу тех, кто не поверит автору. Это проклятие перебивает речь, но и в то же время подготовляет переход к последующему. Оно сразу ввергает нас в материально-телесный низ: «...если же вы этому не поверите, то пусть у вас выпадет кишка!» Роды Гаргамеллы начались именно с того, что у нее вывалилась прямая кишка в результате объедания требухой, то есть внутренностями — кишками откормленных быков. Внутренность и кишки, со всем богатством их значения и связей,— основные ведущие образы всего эпизода. В нашем отрывке они вводятся как еда: это — «gaudebillaux», что значит то же самое, что «grasses tripes», то есть жирные внутренности быков. Но роды и выпадение прямой кишки, вследствие объедания ими, с самого начала связывают поедаемое чрево с чревом поедающим. Границы между поедаемым телом животных и поедающим телом человека ослаблены, почти

стерты. Тела переплетаются и начинают сливаться в какой-то **единый гротескный образ поедаемого-поедающего мира**. Создается единая и сгущенная телесная атмосфера — **большая утроба**. В ней и совершаются основные события нашего эпизода — еда, выпадение кишки, роды.

Мотив продуктивности и роста, введенный с самого начала «родами» Гаргамеллы, развивается дальше в образах изобилия и полноты материальных благ: жирные внутренности быков — специально откормленных на особых лугах, дающих траву два раза в год, и этих жирных быков забили грандиозное количество — 367 014. Слово «жирный» и его производные повторяются в трех строках четыре раза (grosses, engressez, gras, gras). Убой скота произведен, чтобы весною иметь мясо *«в изобилии»* (à tas).

Этот мотив изобилия материальных благ связывается здесь прямо с «жирным вторником» (mardi gras), когда предполагалась засолка мяса убитых быков; жирный вторник — это день карнавала. Карнавальная масленичная атмосфера проникает весь эпизод, она связывает в один гротескный узел и убой, разъятие и потрошение скота, и телесную жизнь, и изобилие, и жир, и пир, и веселые вольности, и, наконец, роды.

В конце отрывка фигурирует типичное гротескное снижение — «commemoration de saleures». Соленые закуски, как экстраординарное прибавление к обеду, названы литургическим термином «commemoration», что означало короткую молитву святому, праздник которого не приходится на данный день, то есть дополнительную экстраординарную молитву. Таким образом, в эпизод вливается аллюзия на литургию.

Наконец отметим характерную стилистическую особенность отрывка: первая половина его построена как цепь, где каждое звено вложено в другое соседнее звено. Это достигается тем, что одно и то же слово кончает предложение и начинает следующее. Такое построение усиливает впечатление сгущенности и сплошности, неразрывного единства этого мира изобильного жира, мяса, утробы, роста, родов.

Проследим дальнейшее развитие эпизода. Так как внутренности убитого скота нельзя сохранять впрок, то Грангузье созывает на пир жителей всех окрестных мест.

«Того ради созвали всех обитателей Сене, Сейи, Ларош-Клермо, Вогодри, Кудре-Монпансье, Ведского брода, а равно и других соседей, и все они как на подбор были славные кутилы, славные ребята и женскому полу спуску не давали» (там же).

Таким образом, пир носит широкий, в пределе всенародный, характер (недаром и быков закололи 367 014). Это — «пир на весь мир». Таким «в идее» был всякий карнавальный пир. Любопытна веселая характеристика окрестных граждан, собранных Грангузье. Последнее выражение звучит так: «beaux joueurs de quille», то есть «добрые игроки в кегли». Но мы уже знаем, что слово «quille» в эпоху Рабле имело дополнительное эротическое осмысление, которое здесь и имеется в виду (что совершенно правильно передано в переводе).

Таким образом, эта характеристика приглашенных на пир выдержана в материально-телесном плане всего эпизода.

Грангузье предостерегает свою жену от злоупотребления потрохами: «Кишок без дерьма не бывает»,— промолвил он. Однако ж, невзирая на предостережения, Гаргамелла съела этих самых кишок шестнадцать бочек, два бочонка и шесть горшков. Ну, и раздуло же ее от аппетитного содержимого этих кишок!»

Здесь вводится мотив кала, тесно связанный, как мы уже говорили, с представлением об утробе вообще и о бычьих внутренностях в частности, так как даже при лучшей промывке они содержали в себе известный процент кала. В образе кала здесь снова стирается граница между поедающим и поедаемым телом: кал, содержащийся в бычьих кишках, способствует образованию кала в кишках человека. Животные и человеческие кишки как бы снова сплетаются в один неразрывный гротескный узел. Характерна для атмосферы всего эпизода и заключительная фраза автора, которая начинается словами «О прекрасный кал» («O belle matiere fecale»). Напомним, что образ кала в гротескном реализме был образом веселой материи по преимуществу.

Непосредственно за приведенным отрывком следует:

«После обеда все повалили гурьбой в Сосе и там, на густой траве, под звуки разымчивых флажолетов

и нежных волынок пустились в пляс, и такое пошло у них веселье, что любо-дорого было смотреть».

Это праздничное карнавальное веселье на лугу органически сплетается со всеми другими образами разбираемого эпизода. Повторяем, в атмосфере «жирного вторника» веселье, танцы и музыка отлично сочетались с убоем, разъятым на части телом, утробой, калом и другими образами материально-телесного низа.

Для правильного понимания как всего романа Рабле, так и разбираемого нами эпизода в частности необходимо отрешиться от ограниченных и обедненных эстетических шаблонов нового времени, далеко не адекватных большим линиям развития мировой литературы и искусства прошлого. Но особенно недопустима модернизация образов Рабле, подведение их под те отдифференцированные, суженные и однотонные понятия, которые господствуют в современной системе мышления. В гротескном реализме и у Рабле образ кала, например, не имел ни того бытового, ни того узкофизиологического значения, которые сейчас в него вкладывают. Кал воспринимался как существенный момент в жизни тела и земли, в борьбе между жизнью и смертью, он участвовал в живом ощущении человеком своей материальности и телесности, неотрывно связанных с жизнью земли.

Поэтому у Рабле нет и не может быть ни «грубого натурализма», ни «физиологизма», ни порнографии. Чтобы понять Рабле, надо его прочитать глазами его современников и на фоне той тысячелетней традиции, которую он представляет. Тогда и разбираемый нами эпизод с родами Гаргамеллы предстанет как высокая и одновременно веселая драма тела и земли.

Пятая глава посвящена знаменитой «Беседе во хмелю». Это — карнавальный «симпосион». В нем нет внешней логической последовательности, нет объединяющей отвлеченной идеи или проблемы (как в классических симпосионах). Но он обладает глубоким внутренним единством. Это — единая и выдержанная до мельчайших деталей гротескная игра снижениями. Почти каждая реплика дает какую-нибудь формулу высокого плана — церковную, литургическую, философскую, юридическую или какие-нибудь слова Священного писания, которые применяются к выпивке и еде. Говорят, в сущности, только о двух вещах: о поедае-

мых бычьих внутренностях и о заливающем эти внутренности вине. Но этот материально-телесный низ травестирован в образы и формулы священного и духовного «верха».

Но здесь нам важно подчеркнуть игру образом чрева, утробы. Так, один из собеседников говорит: «Je laverois volontiers les tripes de ce veau que j'ay ce matin habillé». Слово «habiller» значит «одевать», но оно имело также и специальное значение — «разделывать тушу убитого животного» (это — термин мясников и кулинарных книг). Таким образом, в словах собутыльника «этот теленок, которого я утром одевал», слово «теленок» («veau») относится прежде всего к самому собутыльнику, который с утра себя одел, но оно относится также и к тому теленку, которого утром разъяли на части, распотрошили и которого он съел. Так же и утроба (les tripes) обозначает как его собственную утробу, которую он собирается омыть вином, так и съеденную им утробу теленка, которую он собирается запить.

Вот другая реплика, построенная аналогично: «Voulez vous rien mandez à la rivière? Cestuy cy (стакан с вином) vas laver les tripes». Здесь слово «les tripes» также имеет двойное значение: это и собственная съевшая утроба и съеденная утроба быка. Таким образом, и здесь все время стираются границы между поедающим телом человека и поедаемым телом животного.

Героиней следующей — VI — главы становится рожающая утроба Гаргамеллы.

Вот начало родового акта:

«Малое время спустя она начала вздыхать, стонать и кричать. Тотчас отовсюду набежали повитухи, стали ее щупать внизу и наткнулись на какие-то обрывки кожи, весьма дурно пахнувшие; они было подумали, что это и есть младенец, но это оказалась прямая кишка: она выпала у роженицы вследствие ослабления сфинктера, или, по-вашему, заднего прохода, оттого что роженица, как было сказано выше, объелась требухой» (кн. I, гл. VI).

Здесь в буквальном смысле дается анатомия телесного низа («le bas»). Гротескный узел утробы стянут здесь еще крепче: выпавшая прямая кишка, съеденная бычачья утроба, рожающая утроба (выпавшую кишку принимают сначала за

новорожденного) — все это неразрывно сплетено в образах данного отрывка.

Прибывшая бабка применила слишком сильные вяжущие средства:

«Из-за этого несчастного случая устья маточных артерий у роженицы расширились, и ребенок проскочил прямо в полую вену, а затем, взобравшись по диафрагме на высоту плеч, где вышеуказанная вена раздваивается, повернул налево и вылез в левое ухо. Едва появившись на свет, он не закричал, как другие младенцы: «И-и-и! И-и-и!» — нет, он зычным голосом заорал: «Лакать! Лакать! Лакать!» — словно всем предлагал лакать, и крик его был слышен от Бюссы до Виваре» (*там же*).

Анатомический анализ завершается неожиданным и вполне карнавальным рождением ребенка через левое ухо. Ребенок идет не *вниз*, а *вверх*: это типичная карнавальная обратность («шиворот-навыворот»). Такой же карнавально-пиршественный характер носит и первый крик младенца, приглашающий выпить.

Таков наш эпизод. Подведем некоторые итоги его анализа.

Все образы эпизода развертывают тематику *самого праздника*: убоя скота, его потрошения, его разъятия на части. Эти образы развиваются в пиршественном плане пожирания разъятого тела и как бы незаметно переходят в анатомический анализ рожающей утробы. В результате с замечательным искусством создается чрезвычайно сгущенная атмосфера единой и сплошной телесности, в которой нарочито стерты все границы между отдельными телами животных и людей, между поедающей и поедаемой утробой. С другой стороны, *эта поедаемая-поедающая утроба слита с утробой рожающей*. Создается *подлинно гротескный образ единой над-индивидуальной телесной жизни — большой утробы, пожирающей — пожираемой — рожающей — рожаемой*. Но это, конечно, не «животная» и не «биологическая» в нашем смысле, над-индивидуальная телесная жизнь. Сквозь пожирающую и рожающую утробу Гаргамеллы просвечивает поглощающее и рождающее лоно земли, просвечивает и вечно возрождающееся народное тело. Да и рождается здесь народный богатырь Гаргантюа, французский Геракл.

В разобранном эпизоде, как и всюду у Рабле, веселая, изобильная и всепобеждающая телесность противопоставлена средневековой серьезности страха и угнетения с ее методами пугающего и напуганного мышления. Кончается наш эпизод, подобно прологу к «Пантагрюэлю», веселой и вольной травестией этих средневековых методов веры и убеждения. Вот это место:

«Я подозреваю, что такие необычные роды представляются вам не вполне вероятными. Что ж, не верите — не надо, но только помните, что люди порядочные, люди здравомыслящие верят всему, что услышат или прочтут. (Автор ссылается на Соломона и на апостола Павла.— *М. Б.*) Почему бы и вам не поверить! Потому, скажете вы, что здесь отсутствует даже видимость правды? Я же вам скажу, что по этой-то самой причине вы и должны мне верить, верить слепо, ибо сорбоннисты прямо утверждают, что вера и есть обличение вещей невидимых. Разве тут что-нибудь находится в противоречии с нашими законами, с нашей верой, со здравым смыслом, со Священным писанием? Я, по крайнем мере, держусь того мнения, что это ни в чем не противоречит Библии. Ведь, если была на то божья воля, вы же не станете утверждать, что господь не мог так сделать? Нет уж, пожалуйста, не обморочивайте себя праздными мыслями. Ведь для бога нет ничего невозможного, и если бы он только захотел, то все женщины производили бы на свет детей через уши».

Далее автор приводит ряд случаев странных рождений из античной мифологии и средневековых легенд.

Все это место — великолепная пародийная травестия как средневекового учения о вере, так и методов защиты и пропаганды этой веры: путем ссылок на священные авторитеты, запугиваний, провокаций, угроз, обвинений в ереси и т. п. Сгущенная атмосфера веселой телесности всего эпизода подготовляет это карнавальное развенчание учения о вере, как «обличения вещей невидимых».

Важнейший эпизод «Гаргантюа» — пикрохолинская война — развертывается в атмосфере другого сельского праздника — праздника сбора винограда (vendange).

«Vendange» занимала большое место в жизни Франции; на время сбора винограда даже закрывались учреждения, не работали суды, так как все были заняты на виноградниках. Это была громадная рекреация от всех дел и забот, кроме дел, непосредственно связанных

с вином. В атмосфере «vendange» и развиваются все события и образы пикрохолинской войны.

Поводом для войны служит столкновение между крестьянами из Сельи, стерегущими созревшие виноградники, и пекарями из Лерне, везущими лепешки для продажи. Крестьяне хотели позавтракать лепешками с виноградом (что производит, между прочим, очищение желудка). Пекари отказались продать лепешки и оскорбили крестьян. Из-за этого между ними и разгорелась драка. Вино и хлеб, виноград и лепешки — это литургический комплекс, подвергающийся здесь снижающей травестии (свойство его вызывать понос).

Первый большой эпизод войны — защита монастырского виноградника братом Жаном — также включает в себя травестирующую аллюзию на причастие. Мы видели, как кровь превращается в вино, а за образом жестокого побоища раскрывается «vendange». В фольклоре французских виноградарей с «vendange» связан образ «Bon-Temps», то есть «Доброго времени» (Bon-Temps — муж Mère Foll). Фигура Bon-Temps знаменует собой в фольклоре конец злых времен и наступление всеобщего мира. Поэтому в атмосфере «vendange» Рабле и развертывает народно-утопическую тему победы мирного труда и изобилия над войной и уничтожением: ведь это и есть основная тема всего эпизода и пикрохолинской войны[1].

Таким образом, атмосфера «vendange» проникает всю вторую часть «Гаргантюа» и организует систему ее образов, подобно тому как первую часть (рождение Гаргантюа) проникала атмосфера праздника убоя скота и карнавала. Вся книга погружена в конкретную народно-праздничную атмосферу[2].

---

[1] Две фигуры народного праздника «vendange» определили весь характер эпизода: фигура Bon-Temps определила его идею (конечная победа мира и всенародного благосостояния — избытка), а фигура его жены Mère Folle — фарсово-карнавальный стиль эпизода.

[2] В своем свободном переводе этой книги Фишарт чрезвычайно усиливает момент праздничности, но освещает его в духе гробианизма. Грангузье страстный почитатель всех праздников, потому что на них полагается пировать и дурачиться. Дается длинное перечисление немецких праздников XVI века: праздник св. Мартина, масленица, праздник освящения церкви, ярмарка, крестины и др. Праздники заходят за праздники, так что весь годовой круг Грангузье состоит только из праздников. Для Фишарта-моралиста праздники — это обжорство и безделье. Подобное понимание и оценка праздников, конечно, глубоко противоречит раблезианскому использованию их. Впрочем, отношение самого Фишарта к ним двойственное.

Во второй книге романа — в «Пантагрюэле» — также есть эпизоды, непосредственно связанные с праздничной тематикой. В 1532 году, то есть в том году, когда писался «Пантагрюэль», папой был объявлен во Франции внеочередной юбилейный год. В такие юбилейные года определенным церквам давалось право продавать всем папские индульгенции, то есть отпущение грехов. И вот в романе есть эпизод, непосредственно связанный с тематикой этого юбилея. Панург, желая поправить свои денежные дела, обходит церкви и покупает индульгенции, но под видом сдачи он берет себе с церковного блюда «сторицею». В евангельских словах «получите сторицею» он толкует будущее время («полу́чите») как замену повелительного наклонения («получи́те») и в соответствии с этим действует. Таким образом, эпизод этот пародийно травестирует праздничную тематику юбилейного года и евангельский текст.

В этой же книге есть эпизод, рассказывающий о неудачных домогательствах Панурга к одной знатной парижской даме. Дама отвергла его, и Панург отомстил ей весьма своеобразным способом. Центральное событие этого эпизода происходит в праздник тела господня. Здесь дается совершенно чудовищная травестия этого праздника. Изображается процессия из 600 014 собак, которые шли за дамой и мочились на нее, так как Панург подсыпал ей в платье размельченные половые органы суки.

Такая травестия религиозной процессии в праздник тела господня представляется чудовищно кощунственной и неожиданной только на первый взгляд. История этого праздника во Франции и в других странах (особенно в Испании) раскрывает нам, что весьма вольные гротескные образы тела были в нем вполне обычны и были освящены традицией. Можно сказать, что образ тела в его гротескном аспекте доминировал в народно-площадной части праздника и создавал специфическую телесную атмосферу его. Так, в праздничной процессии обязательно участвовали традиционные представители гротескного тела: чудовище (смешение космических, животных и человеческих черт) с «вавилонской блудницей» на нем[1], великаны (в народной традиции они были

[1] Смешанное тело чудовища с сидящей на нем блудницей, в сущности, эквивалентно пожирающей-пожираемой-рожающей утробе «праздника убоя скота».

воплощением гротескных представлений о большом теле), мавры и негры (гротескные отступления от телесных норм), толпа молодежи, танцующая очень чувственные народные танцы (в Испании, например, почти непристойный танец сарабанду); только после этих гротескных образов тела следовало духовенство, несущее гостию (т. е. причастие); в конце процессии ехали разукрашенные повозки и на них костюмированные актеры (в Испании праздник тела господня назывался поэтому «fiesta de la carros»).

Традиционная процессия в праздник тела господня носила, таким образом, отчетливо выраженный карнавальный характер с резким преобладанием телесного момента. В Испании в этот праздник ставились особые драматические представления «Autos sacramentales». Мы можем судить о характере этих представлений по дошедшим до нас пьесам этого рода Лопе де Вега. В них преобладает гротескно-комический характер, проникающий даже в серьезную их часть. В них очень много пародийного травестирования не только античных, но и христианских мотивов — в том числе и самой праздничной процессии.

В итоге мы можем сказать, что народно-площадная сторона этого праздника была в известной мере сатировой драмой, травестирующей церковный обряд «тела господня» (гостии)[1].

В свете этих фактов раблезианская травестия оказывается вовсе не такой уж неожиданной и чудовищной. Рабле только развивает все элементы сатировой драмы, уже наличные в традиционных образах этого праздника: в образе чудовища с сидящей на нем блудницей, в образах великанов и черных людей, в непристойных телодвижениях танца и т. п. Правда, он развивает их с большою смелостью и полной сознательностью. В атмосфере сатировой драмы нас не должен удивлять ни образ мочащихся собак, ни даже подробности с сукой. Напомним также амбивалентный характер обливания мочой, момент плодородия и производительной силы, содержащийся в этом образе. Недаром и в нашем эпизоде, как уверяет нас автор, из мочи

---

[1] И античная сатирова драма была, как мы уже говорили, **драмой тела и телесной жизни**. Чудовища и великаны (гиганты) играли в ней, как известно, огромную роль.

собак образовался ручей, протекающий у Сен-Виктора (Гобелен пользуется этим ручьем для окраски тканей, прибавляет он).

* * *

Все разобранные нами до сих пор эпизоды непосредственно связаны с определенными праздниками (с праздником убоя скота, с «vendange», с папским юбилеем, с праздником тела господня). Тематика праздника оказывает определяющее влияние и на организацию всех образов этих эпизодов. Но такими прямыми и непосредственными отражениями определенных праздников в самих событиях романа дело не исчерпывается. По всему роману рассеяны многочисленные аллюзии на отдельные праздники: на день св. Валентина, на ярмарку в Ниоре, для которой Виллон готовит дьяблерию, на авиньонский карнавал, во время которого бакалавры играют в рафу, на лионский карнавал с его веселым страшилищем обжорой-глотателем Машкрутом и т. п. В «Пантагрюэле» Рабле, описывая путешествие своего героя по университетам Франции, уделяет особое внимание тем рекреационным увеселениям и играм, которым предаются студенты и бакалавры.

В народно-площадной стороне праздника существенное место занимали всевозможные игры (от картежных до спортивных) и всевозможные предсказания, гадания и пожелания. Эти явления, неразрывно связанные с народно-праздничной атмосферой, играют в романе Рабле существенную роль. Достаточно сказать, что вся третья книга романа построена как ряд гаданий Панурга о своей суженой, то есть о своей будущей жене. На этих явлениях необходимо поэтому остановиться особо.

Отметим прежде всего большую роль в романе Рабле всевозможных игр. В гл. XX «Гаргантюа» включен знаменитый список игр, в которые играет юный герой после обеда. Этот список в каноническом издании (1542) состоит из двухсот семнадцати названий игр: сюда входит длинная серия карточных игр, ряд комнатных и настольных игр и целый ряд игр на воздухе.

Это знаменитое перечисление игр имело большой резонанс. Первый немецкий переводчик Рабле Фишарт дополнил этот и без того длинный список тремястами семьюдесятью двумя названиями немецких карточных игр и танцевальных мелодий. Английский переводчик

Рабле XVII века — Томас Уркварт — также увеличивает список путем прибавления английских игр. Голландская версия «Гаргантюа» (1682) также придает списку национальный характер, называя шестьдесят три чисто голландских игры. Таким образом, список Рабле пробудил в ряде стран интерес к своим национальным играм. Список голландской версии послужил отправной точкой для самого обширного в мировой фольклористике исследования о детских играх — для восьмитомного труда Кокка и Тейерлинка «Детские игры и забавы в Нидерландах» (1902—1908).

Интерес самого Рабле к играм имеет, конечно, далеко не случайный характер. Он разделяет этот интерес со всей своей эпохой. Игры были связаны не только внешней, но и внутренней существенной связью с народно-площадной стороной праздника.

Кроме названного списка игр, Рабле широко пользуется богатым словарем игр в качестве источника для метафор и сравнений. Из этого источника он черпает много эротических метафор (например, уже известное нам выражение «joueurs de quille»), ряд экспрессивных образов для выражения удачи-неудачи (например, «c'est bien rentré de picques!» — «это неудачный ход!») и ряд других выражений. Нужно отметить, что удельный вес подобных выражений, заимствованных из области игр, в народном языке был очень велик.

Два важных эпизода романа Рабле построены на образах игры. Первый из них — «Пророческая загадка», завершающая первую книгу романа («Гаргантюа»). Стихотворение это принадлежит Меллэну де Сен-Желе (вероятно, полностью). Но Рабле использовал его в своем романе не случайно: оно глубоко родственно всей системе его образов. Анализ его позволит нам раскрыть ряд новых и существенных сторон этой системы.

В «Пророческой загадке» тесно переплетены два момента: пародийно-пророческое изображение исторического будущего и образы игры в мяч. Связь эта далеко не случайна: здесь проявляется очень характерное для эпохи карнавальное восприятие исторического процесса как игры.

У того же Меллэна де Сен-Желе есть небольшое стихотворение, в котором борьба за Италию между Франциском I, папой Климентом VII и Карлом V изоб-

ражается как партия в популярную в ту эпоху карточную игру — jeu de prime. Политическое положение текущего момента, расстановка сил, преимущества и слабые места отдельных властителей изображены последовательно и точно в терминах этой игры.

В «Собрании французской поэзии» Жана Лонжи и Венсана Сертена есть небольшая поэмка, построенная в высоких тонах размышления о превратности исторических судеб, о зле и бедствиях, царящих на земле. На самом же деле эти превратности и бедствия касаются вовсе не земной жизни и не истории, а всего только игры. Поэма эта является описанием в загадочном и высоком стиле партии в кегли. Подчеркнем, что здесь, в отличие от стихотворения Меллэна де Сен-Желе, не историческая действительность изображается в образах игры, а, наоборот, игра (партия в кегли) изображается в высоких образах земной жизни в ее целом, с ее превратностями и бедами. Такое своеобразное перемещение систем — своего рода игра в игре — делает развязку мрачного стихотворения неожиданно веселой и улегчающей. Так же построена, как мы увидим, и «Пророческая загадка» у Рабле.

Аналогичная поэмка есть и у Деперье (т. 1, с. 80) под названием «Предсказание лионцу Гине Тибо». Здесь в пророческом тоне изображается судьба «трех товарищей»; эти товарищи оказываются в конце концов попросту тремя костяшками в игре в кости.

Подобные пророческие загадки были настолько распространены в эпоху Рабле, что Тома Себиле уделяет им в своей поэтике[1] особый раздел (гл. XI «De l'enigme»). Загадки эти чрезвычайно характерны для художественно-идеологического мышления эпохи. Тяжелое и страшное, серьезное и важное переводятся в веселый и легкий регистр, из минора — в мажор. Всему дается веселое и улегчающее разрешение. Тайны и загадки мира и будущих времен оказываются не мрачными и страшными, а веселыми и легкими. Это, конечно, не философские утверждения,— это направление художественно-идеологического мышления эпохи, стремящегося услышать мир в новом регистре, подойти к нему не как к мрачной мистерии, а как к веселой сатировой драме.

---

[1] См.: Sébilet Thomas. Art poëtique François, 1548 (переиздал F. Gaiffe. Paris, 1910).

9-205

Другая сторона этого жанра — пародийное пророчество. Оно также было весьма распространено в эпоху Рабле. Конечно, и предсказания серьезного характера были популярны в то время. Борьба Карла V с Франциском I породила громадное количество всевозможных исторических и политических предсказаний. Немало их было связано и с религиозными движениями, и войнами эпохи. В большинстве случаев все эти серьезные предсказания носили мрачный и эсхатологический характер. Были, конечно, в ходу и астрологические предсказания регулярного типа. Издавались периодически популярные «прогностики» вроде календарей, например, «Прогностика для земледельца», где были собраны предсказания, связанные с погодой и сельским хозяйством[1]. Рядом с этой серьезной литературой предсказаний и пророчеств создавались пародийно-травестирующие произведения этого рода, которые пользовались громадным успехом и популярностью. Наиболее известными из них были: «Всеобщая прогностика»[2], «Прогностика брата Тибо»[3], «Новая прогностика»[4] и др.

Это — типично рекреативные, народно-праздничные произведения. Направлены они не только и не столько против легковерия и наивного доверия ко всякого рода серьезным предсказаниям и пророчествам, сколько против их тона, против их манеры видеть и истолковывать жизнь, историю, время. Серьезному и мрачному противопоставляется шутливое и веселое; неожиданному и странному — обычное и каждодневное; отвлеченно-возвышенному — материально-телесное. Основная задача анонимов, составлявших эти прогностики,— перекрасить время и будущее в другой цвет и перенести акценты на материально-телесные моменты жизни. Они часто пользовались народно-праздничными образами для характеристики времени и исторических изменений.

В том же карнавальном духе написана и «Пантагрюэлическая прогностика» самого Рабле. В этом небольшом произведении мы находим и материально-телесные обра-

---

[1] «Prognostication des Laboureurs», переиздана A. de Montaiglon'ом в его «Recueil de poésies françaises de XV[e] et XVI[e] siècles», t. II.

[2] Переиздана там же, т. IV. Возможно, что «Всеобщая прогностика» написана Рабле.

[3] Там же, т. XIII.

[4] Там же, т. XII.

зы: «в пост сало будет избегать гороха», «живот будет идти впереди», «зад будет садиться первым», и народно-праздничные образы: «люди не смогут найти в праздник королей боб в пироге»; и образы игровые: «костяшка не будет отвечать нашим желаниям», «часто будет выпадать не столько очков, сколько требуется».

В пятой главе «Прогностики», пародируя астрологические предсказания, Рабле их прежде всего демократизирует. Он считает величайшим безумием думать, что звезды существуют только для королей, пап и знатных сеньоров и для больших событий официального мира.

Объектом предсказания по звездам должны стать, согласно Рабле, жизнь и судьбы людей низкого положения. Это — своего рода развенчание звезд, снятие с них одежд королевских судеб.

В «Пантагрюэлической прогностике» есть и очень характерное «карнавальное» описание карнавала:

«Одна часть людей переоденется для того, чтобы обманывать другую часть, и все будут бегать по улицам как дураки и сумасшедшие; никто никогда не видел еще подобного беспорядка в природе».

Здесь перед нами в маленьком масштабе «Пророческая загадка» из «Гаргантюа». В образах социально-исторической и природной катастрофы изображается просто карнавал с его переодеваниями и беспорядком на улицах.

Жанр пародийных пророчеств носит карнавальный характер: он существенно связан с временем, с новым годом, с загадыванием и разгадыванием, с браком, с рождением, с производительной силой. Поэтому и играют в нем такую громадную роль еда, питье, материально-телесная жизнь и образы игры.

Игра очень тесно связана с временем и с будущим. Недаром основные орудия игры — карты и кости — служат и основными орудиями гадания, то есть узнавания будущего. Нет надобности распространяться о далеких генетических корнях праздничных образов и образов игры: важно ведь не их далекое генетическое родство, важна та с м ы с л о в а я б л и з о с т ь этих образов, которая отчетливо ощущалась и осознавалась в эпоху Рабле. Живо осознавался универсализм образов игры, их отношения к времени и будущему, к судьбе, к государственной власти, их миросозерцательный характер. Так понимались шахматные фигуры, фигуры и масти

карт, так воспринимались и кости. Короли и королевы праздников часто избирались путем метания костей. Поэтому наиболее благоприятное выпадение костей и называлось «basilicus», то есть королевским. В образах игры видели как бы сжатую универсалистическую формулу жизни и исторического процесса: счастье-несчастье, возвышение-падение, приобретение-утрата, увенчание-развенчание. В играх как бы разыгрывалась вся жизнь в миниатюре (переведенная на язык условных символов), притом разыгрывалась без рампы. В то же время игра выводила за пределы обычной жизненной колеи, освобождала от законов и правил жизни, на место жизненной условности ставила другую, более сжатую, веселую и улегченную условность. Это касается не только карт, костей и шахмат, но и других игр, в том числе спортивных (игра в кегли, игра в мяч) и детских игр. Между этими играми еще не существовало тех резких границ, которые были проведены позже. Мы видели, как образы карточной игры изображали мировые события борьбы за Италию (у Saint-Gelais), мы видели, что аналогичные функции выполняли образы игры в кегли (в сборнике Лонжи и В. Сертена) и образы игры в кости (у Деперье); в «Пророческой загадке» ту же функцию выполняет игра в мяч. В своих «Снах Полифила» Франческо Колонна описывает игру в шахматы: шахматные фигуры изображаются живыми людьми, одетыми в соответствующие костюмы. Здесь игра в шахматы превращается, с одной стороны, в карнавальный маскарад, а с другой стороны, — в карнавальный же образ военно-политических событий. Эта игра в шахматы повторена в пятой книге раблезианского романа, возможно, по черновым наброскам самого Рабле, который знал «Сны Полифила» (на эту книгу есть аллюзии в «Гаргантюа»).

Эта особенность восприятия игр в эпоху Рабле должна быть строго учтена. Игра не стала еще просто бытовым явлением, частью даже отрицательного порядка. Она сохраняла еще свое миросозерцательное значение. Нужно отметить, что Рабле, как и все гуманисты его эпохи, был хорошо знаком с античными воззрениями на игру, возвышавшими для него игру над простым бытовым бездельем. Поэтому и Понократ не исключает игры из числа занятий молодого Гаргантюа. В дождливые дни они «упражнялись в живописи и скульптуре или же возобновляли древний обычай играть в кости,

следуя описанию Леоника[1] и примеру нашего друга Ласкариса. Во время игры повторяли те места из древних авторов, где упоминается об этой игре».

Игра в кости поставлена здесь рядом с живописью и скульптурой, и она освещается чтением древних авторов. Это раскрывает нам другую — гуманистическую сторону того же миросозерцательного восприятия игр в эпоху Рабле.

Поэтому при оценке образов игры в раблезианском контексте нельзя воспринимать их с точки зрения более новых представлений об игре, сложившихся в последующие века. Судьба образов игры отчасти похожа на судьбу ругательств и непристойностей. Уйдя в частный быт, они утратили свои универсалистические связи и выродились, они перестали быть тем, чем они были в эпоху Рабле. Романтики пытались реставрировать образы игры в литературе (как и образы карнавала), но они воспринимали их субъективно и в плане индивидуально-личной судьбы;[2] поэтому и тональность этих образов у романтиков совершенно иная: они звучат обычно в миноре.

Все сказанное нами поясняет, почему образы игры, пророчества (пародийные), загадки и народно-праздничные образы объединяются в органическое целое, единое по смысловой значимости и по стилю. Их общий знаменатель — в е с е л о е   в р е м я. Все они превращают мрачный эсхатологизм средневековья в «веселое страшилище». Они очеловечивают исторический процесс, подготовляют его трезвое и бесстрашное познание.

В «Пророческой загадке» с помощью всех этих форм (игры, пророчеств, загадок) исторические события изображаются в карнавальном аспекте. Остановимся на этой «Загадке» несколько подробнее.

Если возможны, заявляет автор «Пророческой загадки», предсказания по звездам и по божественному наитию, то он, автор, берется предсказать, что произойдет на этом самом месте ближайшею зимою. «Появятся беспокойные люди» («las du repoz et fachez du sejour»). Эти беспокойные люди внесут смуту и разъединение

---

[1] Современный Рабле итальянский гуманист Николай Леоник, издавший диалог об игре в кости (Лион, 1532).

[2] Это наше утверждение распространяется — с некоторыми оговорками — и на образы игры у Лермонтова («Маскарад», «Штосс и Лугин», «Казначейша», «Фаталист»). Особый характер носят образы игры у Достоевского («Игрок», «Подросток»).

между друзьями и родственниками, они разделят всех людей на партии, они вооружат детей против отцов; будет уничтожен всякий порядок, стерты все социальные различия; низшие утратят всякое уважение к высшим. «Никогда история, где немало великих чудес, еще не рассказывала о подобных волнениях».

Подчеркнем в этой картине грядущих бедствий полное крушение установленной иерархии как социально-политической, так и семейной. Создается впечатление полной катастрофы всего социально-политического и морального строя мира.

Но историческая катастрофа усугубляется космической. Автор изображает потоп, заливающий людей, и страшное землетрясение. Затем появляется грандиозное пламя, после чего наступает наконец успокоение и веселье. Здесь дается, правда, в очень туманных образах, картина космического переворота и огня, сжигающего старый мир, и радость обновленного мира. «Лучшие времена» наступают в результате катастрофы и обновления мира. Образ — несколько близкий к знакомому нам превращению погребального костра, сжегшего старый мир, в пиршественный очаг.

Смысл «Пророческой загадки» обсуждают Гаргантюа и брат Жан. Первый воспринимает это пророчество всерьез и относит его к современной исторической действительности; он со скорбью предвидит гонения на евангелистов. Брат Жан отказывается видеть в этом пророчестве серьезный и мрачный смысл: «Клянусь святым Гордераном, я эту загадку совсем по-другому толкую! — воскликнул монах.— Это же слог пророка Мерлина! (Имеется в виду Меллэн де Сен-Желе.— *М. Б.*) Вычитывайте в ней любые иносказания, придавайте ей самый глубокий смысл, выдумывайте, сколько вашей душе угодно — и вы, и все прочие. А я вижу здесь только один смысл, то есть описание игры в мяч, впрочем довольно туманное» (кн. I, гл. VIII).

Затем он дает соответствующее объяснение отдельным образам: социальный распад и смута — это разделение игроков в мяч на партии, потоп — это пот, который струится с игроков потоками, мировой пожар — огонь очага, у которого игроки отдыхают после игры, а затем следует пир и веселье всех участников игры, особенно тех, которые выиграли. Словами «пир на весь мир» («et grand cher!») кончается объяснение брата Жана и вся первая книга романа.

Второй крупный эпизод романа Рабле, построенный на образах игры,— эпизод со старым судьей Бридуа, который решал все тяжбы путем метания костей. Юридическое выражение «alea judiciorum» (т. е. произвол судебного суждения) Бридуа понимал буквально, так как слово «alea» означало кости для игры. Основываясь на этой реализованной метафоре, он был вполне уверен, что, решая тяжбы игрою в кости, он поступает в строгом соответствии с установленным юридическим порядком. Так же буквально он понимает и положение «In obscuris minimum est sequendum», то есть в делах неясных следует принимать минимальные решения (как наиболее осторожные); Бридуа, следуя этому положению, пользуется при решении неясных дел самыми маленькими, «минимальными» по размерам костяшками для игры. На таких же реализованных метафорах построен весь своеобразный процессуальный порядок решения судебных дел у Бридуа. Требование сопоставлять показания сторон он выполняет, например, тем путем, что против папки с показаниями истца он располагает на столе папку с показаниями ответчика, а затем бросает кости. В результате все судопроизводство в руках Бридуа превращается в веселую пародийную травестию с образом метания игральных костей в ее центре[1].

Таковы некоторые эпизоды, связанные с предсказаниями и играми (конечно, далеко не все). Основная художественная задача пародийно-травестирующих предсказаний, пророчеств и гаданий — развенчать мрачное эсхатологическое в р е м я средневековых представлений о мире, обновить его в материально-телесном плане, приземлить, отелеснить его, превратить его в д о б р о е и в е с е л о е в р е м я. Той же задаче в большинстве случаев подчинены и образы игры. В эпизоде с Бридуа они несут еще и дополнительную функцию— дать веселую пародийную травестию методов судебного установления истины, подобно тому как прологи и ряд эпизодов романа травестировали церковные и схоластические методы установления и пропаганды истины религиозной.

---

[1] Мы, разумеется, не раскрываем всего смысла этого замечательного эпизода с Бридуа. Нас интересует здесь только использование образов игры в кости.

* * *

Здесь мы должны остановиться особо на гаданиях в «Третьей книге» романа Рабле.

«Третья книга» явилась живым откликом на спор, который волновал умы Франции в ту эпоху, особенно же остро между 1542 и 1550 годами. Спор этот назывался «Querelle des femmes», и велся он о природе женщин и о браке. В споре принимали горячее участие почти все поэты, писатели и философы Франции; спор находил живой отклик и при дворе, и в самых широких кругах читателей. Спор этот был не нов: он волновал умы уже в XV веке, в сущности же, и все средневековье занималось этим вопросом. Сущность спора довольно сложна, она сложнее, чем обычно представляют себе исследователи.

В вопросе о природе женщины и о браке обычно различают два противоположных направления, тянущихся через все средневековье и эпоху Возрождения.

Первое направление принято называть «галльской традицией» («tradition gauloise»). Это направление, проходящее через все средневековье, относится к природе женщины, в общем, отрицательно. Второе направление, которое Абель Лефран предлагает называть «идеализирующей традицией»[1], напротив, возвеличивает женщину; в эпоху Рабле к этому направлению примыкали «платонизирующие поэты», опиравшиеся отчасти и на куртуазную традицию средних веков.

Рабле примыкает к «галльской традиции», которая в его эпоху была оживлена и обновлена рядом авторов, в особенности же Грацианом Дюпоном, выпустившим в 1534 году поэму в трех книгах — «Контроверсы мужского и женского пола». В «Споре о женщинах» Рабле стал как будто не на сторону женщин. Как объяснить эту его позицию?

Дело в том, что «галльская традиция» — явление сложное и внутренне противоречивое. В сущности, это не одна, а две традиции: 1) собственно народная смеховая традиция и 2) аскетическая тенденция средневекового христианства. Эта последняя, то есть аскетическая тенденция, видящая в женщине воплощение

---

[1] Спор о женщинах подробно освещен Абелем Лефраном во вступительной статье к «Третьей книге» (см. т. V ученого издания, с. XXX и дальше).

греховного начала, соблазна плоти, часто пользовалась материалами и образами смеховой народной традиции. Поэтому исследователи часто объединяют и смешивают их. Нужно сказать, что и в ряде произведений средневековья, враждебных женщинам и браку — особенно энциклопедических,— обе тенденции механически объединены.

На самом же деле народно-смеховая традиция и аскетическая тенденция глубоко чужды друг другу. Народно-смеховая традиция вовсе не враждебна женщине и вовсе не оценивает ее отрицательно. Подобного рода категории вообще здесь не приложимы. Женщина в этой традиции существенно связана с материально-телесным низом; женщина — воплощение этого низа, одновременно и снижающего и возрождающего. Она так же амбивалентна, как и этот низ. Женщина снижает, приземляет, отелеснивает, умерщвляет; но она прежде всего — начало рождающее. Это — чрево. Такова амбивалентная основа образа женщины в народно-смеховой традиции.

Но там, где эта амбивалентная основа получает бытовую трактовку (в литературе фабльо, фацетий, ранних новелл, фарсов), там амбивалентность образа женщины принимает форму двойственности ее натуры, изменчивости, чувственности, похотливости, лживости, материальности, низменности. Но все это — не отвлеченные моральные качества человека,— их нельзя выделять из всей ткани образов, где они несут функцию материализации, снижения и одновременно — обновления жизни, где они противопоставлены ограниченности партнера (мужа, любовника, претендента): его скупости, ревности, простофильству, лицемерной добродетельности, ханжеству, бесплодной старости, ходульному героизму, отвлеченной идеальности и т. п. Женщина в «галльской традиции» — это телесная могила для мужчины (мужа, любовника, претендента). Это своего рода воплощенная, персонифицированная, непристойная брань по адресу всяких отвлеченных претензий, всякой ограниченной завершенности, исчерпанности и готовности. Это — неистощимый сосуд зачатий, обрекающий на смерть все старое и конченое. Женщина «галльской традиции», как панзуйская сивилла у Рабле, задирает юбки и показывает место, куда все уходит (преисподняя, могила) и откуда все происходит (рождающее лоно).

В этом плане «галльская традиция» развивает и т е м у р о г о в. Это — развенчание устаревшего мужа, новый акт зачатия с молодым: р о г а т ы й м у ж в этой системе образов переходит на роль р а з в е н ч а н н о г о к о р о л я, старого года, у х о д я щ е й з и м ы: с него снимают наряд, его бьют и осмеивают.

Нужно подчеркнуть, что образ женщины в «галльской традиции», как и все образы этой традиции, дан в плане амбивалентного смеха, одновременно и насмешливо-уничтожающего и радостно-утверждающего. Можно ли говорить о том, что эта традиция дает враждебную и отрицательную оценку женщины? Конечно, нет. Образ женщины амбивалентен, как и все образы этой традиции.

Но когда этот образ используется аскетическими тенденциями христианства или отвлеченно-морализирующим мышлением сатириков и моралистов нового времени, то он утрачивает свой положительный полюс и становится чисто отрицательным. Нужно сказать, что такие образы вообще нельзя переносить из смехового плана в серьезный, не исказив их природы. Поэтому в большинстве энциклопедических произведений средних веков и эпохи Возрождения, дающих сводку готических обвинений против женщины, подлинные образы «галльской традиции» обеднены и искажены. Это в известной мере касается и второй части «Романа о розе», хотя здесь и сохраняется иногда подлинная амбивалентность гротескного образа женщины и любви.

Другого рода искажению подвергается образ женщины «галльской традиции» в той художественной литературе, где он начинает приобретать характер чисто б ы т о в о г о т и п а. При этом он либо становится только отрицательным, либо амбивалентность вырождается в бессмысленную смесь положительных и отрицательных черт (особенно в XVIII в., когда подобного рода с т а т и ч е с к и е смеси положительных и отрицательных м о р а л ь н ы х черт в герое выдавались за подлинное реалистическое правдоподобие, за «сходство с жизнью»).

Но вернемся к спору о женщинах в XVI веке и к участию в этом споре Рабле. Спор велся по преимуществу на языке новых суженных понятий, на языке отвлеченного морализирования и гуманистической книжной философии. Подлинную и чистую «галльскую традицию» представляет один только Рабле. Он вовсе не солидари-

зовался с врагами женщин: ни с моралистами, ни с эпикурейцами, последователями Кастильоне. Не солидаризовался он и с платонизирующими идеалистами. Платонизирующие защитники женщин и любви были все же ближе к нему, чем отвлеченные моралисты. В высокой «женственности» платоников сохранялась некоторая степень амбивалентности образа женщины; образ этот был символически расширен, на первый план выдвигалась возрождающая сторона женщины и любви. Но отвлеченно-идеалистическая и патетически-серьезная трактовка образа женщины у платонизирующих поэтов была все же неприемлема для Рабле. Рабле отлично понимал новизну того типа серьезности и возвышенности, который внесли в литературу и философию платоники его эпохи. Он понимал отличие этой новой серьезности от мрачной серьезности готического века. Однако он и ее не считал способной пройти через горнило смеха, не сгорев в нем до конца. Поэтому голос Рабле в этом знаменитом споре эпохи был, в сущности, совершенно одиноким: это был голос народно-площадных праздников, карнавала, фабльо, фацетий, анонимных площадных анекдотов, соти и фарсов, но этот голос звучит здесь на высшей ступени художественной формы и философской мысли.

Теперь мы можем перейти к гаданиям Панурга, заполняющим большую часть «Третьей книги». О чем он гадает?

Панург хочет жениться и в то же время боится брака: он боится стать рогатым мужем. Об этом он и гадает. Все гадания дают ему один роковой ответ: будущая жена наставит ему рога, изобьет и оберет его. Другими словами: его ждет судьба карнавального короля и старого года; и эта судьба неотвратима. Все советы его друзей, все новеллы о женщинах, которые при этом рассказываются, анализ природы женщины ученого врача Рондибилиса приводят к тому же выводу. Утроба женщины неисчерпаема и ненасытима; женщина органически враждебна ко всему старому (как начало, рождающее новое); поэтому Панург неизбежно будет развенчан, избит (в пределе — убит) и осмеян. Но эту неотвратимую судьбу всякой индивидуальности, судьбу, воплощенную здесь в образе женщины («суженой»), Панург не хочет принять. Он упорствует. Он думает, что этой судьбы можно как-то избежать. Другими словами: он хочет быть вечным королем, вечным годом,

вечной молодостью. Женщина же по природе своей враждебна вечности и разоблачает ее как претенциозную старость. Рога, побои и осмеяние неизбежны. Напрасно Панург в разговоре с братом Жаном (гл. XXVII и XXVIII) ссылается на исключительную и чудесную силу своего фалла. Брат Жан дает на это основательный ответ. «Твоя правда,— заметил брат Жан,— однако ж от времени все на свете ветшает. Нет такого мрамора и такого порфира, который бы не старился и не разрушался. Сейчас ты еще не стар, но несколько лет спустя я неминуемо услышу от тебя признание, что причиндалы твои тебя подводят».

И в конце этой беседы брат Жан рассказывает знаменитую новеллу про перстень Ганса Карвэля. Новелла эта, как и почти все вставные новеллы в романе, не создана Рабле, но она полностью приобщена единству системы его образов и его стиля. Кольцо — символ бесконечности — не случайно обозначает здесь женский половой орган (это — распространеннейшее фольклорное обозначение). Здесь проходит бесконечный поток зачатий и обновлений. Надежды Панурга отвратить свою судьбу — судьбу развенчанного, осмеянного и убитого — так же бессмысленны, как подсказанная дьяволом попытка старого Ганса Карвэля заткнуть этот неиссякаемый поток обновлений и омоложений пальцем.

Страх Панурга перед неизбежными рогами и осмеянием соответствует в смеховом плане «галльской традиции», распространенному мифическому мотиву страха перед сыном, как неизбежным убийцей и вором. В мифе о Хроносе существенную роль играет и женское лоно (лоно Реи, жены Хроноса, «матери богов»), которое не только рождает Зевса, но и прячет его уже рожденного от преследований Хроноса и этим обеспечивает смену и обновление мира. Другой общеизвестный пример мотива страха перед сыном, как неизбежным убийцей и вором (захватчиком престола),— миф об Эдипе. И здесь материнское лоно Иокасты играет также двойную роль: оно рождает Эдипа, и оно оплодотворяется им. Другой пример того же мотива — «Жизнь — сон» Кальдерона.

Если в плане высокого мифического мотива страха перед сыном сын есть тот, кто убьет и ограбит, то в плане смеховой «галльской традиции» роль сына в известной мере играет жена: это та, которая наставит

рога, изобьет и прогонит старого мужа. Образ Панурга «Третьей книги» — образ упорствующей старости (правда, только начинающейся), не принимающей смены и обновления. Страх перед сменой и обновлением здесь выступает в форме страха перед рогами, перед суженой, перед судьбой, воплощенной в образе умерщвляющей старое и рождающей новое и молодое женщины.

Таким образом, и основной мотив «Третьей книги» непосредственно и существенно связан с временем и народно-праздничными формами: с развенчанием (рога), побоями, осмеянием. Поэтому и гадания о суженой и рогах связаны с мотивом индивидуальной смерти, смены и обновления (но в смеховом плане), служат той же задаче отелеснить, очеловечить время, создать образ веселого времени. Гадание о рогах есть гротескное снижение гаданий высокого плана, которым предаются короли и узурпаторы, о судьбах венца и короны (здесь в смеховом плане им соответствуют рога), например, гаданий Макбета.

Мы выделили в «Третьей книге» только праздничный мотив пародийно-смеховых гаданий Панурга. Но вокруг этого основного мотива, как вокруг стержня, организована широкая карнавальная ревизия всего упорствующего старого и еще смешного нового в области мысли и мировоззрения. Перед нами проходят представители богословия, философии, медицины, права, натуральной магии и др. В этом отношении «Третья книга» напоминает прологи Рабле: это — такой же великолепный образец ренессансной публицистики на народно-площадной карнавальной основе.

* * *

Мы рассмотрели определяющее влияние народно-праздничных форм на ряд существеннейших моментов раблезианского романа — на сцены битв, побоев, развенчаний, на ряд эпизодов, непосредственно проникнутых определенной праздничной тематикой, на образы игр, на пророчества, на гадания. Влияние народно-праздничных карнавальных форм всем этим, конечно, еще далеко не исчерпывается. К другим отражениям этого влияния мы еще обратимся в следующих главах. Здесь же нам необходимо разобрать два вопроса: об основном мировоззренческом смысле народно-праздничных карнавальных форм и об особых функциях этих форм в романе Рабле.

В чем же общий мировоззренческий смысл народно-праздничных, карнавальных (в широком смысле) форм?

Исходным пунктом при рассмотрении этого вопроса мы возьмем описание римского карнавала, данное Гете. Это замечательное описание сто́ит обширных исследований. Гете удалось с большою простотою и глубиною уловить и сформулировать почти все самое существенное в этом явлении. Что дело идет здесь о римском карнавале 1788 года, то есть о явлении сравнительно позднем,— в данном случае не имеет значения. Основное мировоззренческое ядро карнавальной системы образов сохранялось и значительно позже.

К описанию римского карнавала Гете был подготовлен более, чем кто-либо другой. Интерес и любовь к народно-праздничным формам и особому типу свойственной этим формам реалистической символики Гете проявлял в течение всей своей жизни. Характерно, что одним из сильнейших впечатлений его ранней юности был праздник избрания и коронации императора «Священной римской империи германской нации», на котором он присутствовал во Франкфурте. Он очень поздно дал описание этого празднества, но то, как он это сделал, и целый ряд других соображений убеждают нас в том, что это было одно из формообразующих впечатлений его юности, то есть таких впечатлений, которые в известной мере определяют формы ви́дения на всю последующую жизнь. Это было зрелище полуреальной, полусимволической игры символами власти, избрания, увенчания, торжества; реальные исторические силы разыгрывали символическую комедию своих иерархических соотношений. Это было государственное зрелище без рампы, где между реальностью и символом нельзя было провести четкой границы. Дело здесь шло, правда, не о всенародном развенчании, а об увенчании. Но генетическое, формальное и художественное родство избрания, увенчания, триумфа, развенчания, осмеяния не подлежит сомнению. Ведь первоначально все эти церемонии и составляющие их образы были амбивалентными (т. е. увенчание нового всегда сопровождалось развенчанием старого, триумф сопровождался осмеянием).

Известна любовь Гете и к самым элементарным явлениям народно-праздничных форм — к переодеваниям и мистификациям всякого рода, которыми он занимал-

ся с ранней юности и о которых рассказывал нам в «Поэзии и правде».

Мы знаем также, что в зрелом возрасте он любил путешествовать по Веймарскому герцогству инкогнито и забавлялся этим. Но дело здесь не в простой забаве, — он ощущал более глубокий и существенный смысл всех этих травестий, всех этих смен и обновлений одежд и социального положения.

Прошел Гете и через увлечение площадной масленичной комикой Ганса Сакса[1]. Наконец в веймарский период Гете как присяжный организатор придворных празднеств и маскарадов изучил позднюю и специфическую придворно-праздничную традицию карнавальных форм и масок.

Таковы основные моменты (мы назвали далеко не все), подготовлявшие Гете к правильному и глубокому восприятию римского карнавала.

Проследим же гетевское описание карнавала в его «Путешествии в Италию», выделяя все то, что отвечает нашим задачам. Гете прежде всего подчеркивает народный характер этого праздника, инициативу народа в нем: «Римский карнавал — празднество, которое дается, в сущности, не народу, но народом самому себе»[2].

Народ не чувствует себя здесь получающим нечто, что он должен принимать с благоговением и благодарностью. Ему здесь ровно ничего не дают, но его оставляют в покое. У этого праздника нет объекта, по отношению к которому требовалось бы удивление, благоговение, пиететное уважение, то есть нет как раз того, что преподносится в каждом официальном празднике: «Тут нет блестящей процессии, при приближении которой народ должен молиться и изумляться; здесь только подается знак, что всякий может дурачиться и сходить с ума, сколько хочет, и что, кроме драк и поножовщины, дозволено почти все» (с. 511).

---

[1] Вот чисто ганс-саксовские произведения молодого Гете: «Ярмарка в Плюндервейлерне», «Женитьба Ганса Вурста», «Ярмарочное представление о патере Брей, лживом пророке». В одном из этих народно-праздничных произведений (в незаконченной «Женитьбе Ганса Вурста») мы находим даже такие стороны карнавального стиля, как переделку площадных ругательств в собственные имена (здесь их несколько десятков).

[2] Гете. Собр. соч. в тринадцати томах. М., 1935, т. XI, с. 510. В дальнейшем страницы этого издания указываются в тексте.

Это очень важно для всей атмосферы карнавала, что он не вводится ни благоговейным, ни серьезным тоном, ни приказом, ни разрешением, а открывается простым сигналом к началу веселья и дурачеств.

Далее Гете подчеркивает отмену всех иерархических граней, всех чинов и положений и абсолютную фамильярность карнавального веселья: «Различия между высшими и низшими на миг как будто перестают существовать: все сближаются, каждый относится легко ко всему, что с ним может случиться, и взаимная бесцеремонность и свобода уравновешиваются общим прекрасным расположением духа».

«В эти дни римлянин, еще и в наши времена, радуется тому, что рождество Христово могло только отсрочить на несколько недель, но не уничтожило окончательно праздник сатурналий со всеми его привилегиями» (с. 511).

Раздается сигнал к началу карнавала: «В эту минуту серьезный римлянин, в продолжение всего года тщательно остерегавшийся малейшего проступка, разом откладывает в сторону свою серьезность и рассудительность» (с. 515).

Подчеркнем это *полное освобождение от жизненной серьезности.*

В атмосфере карнавальной свободы и фамильярности находит себе место и непристойность. Маска Пульчинеллы часто в присутствии женщин позволяет себе непристойный жест: «Разговаривая с женщинами, он незначительным движением умеет дерзко напомнить облик древнего бога садов в священном Риме, и легкомыслие его возбуждает скорей веселье, чем неудовольствие» (с. 517).

Гете вводит в карнавальную атмосферу и тему исторического развенчания. В тесноте и давке карнавальных дней «герцог Альбанский проезжал... ежедневно, к большому неудобству толпы, напоминая древней владычице царей в дни всеобщего маскарада о масленичном фарсе своих претензий на королевский трон» (с. 525).

Далее Гете описывает *карнавальные битвы* с помощью конфетти, принимающие иногда почти серьезный характер. Описываются и *карнавальные диспуты* — словесные бои между масками, например, между Капитаном и Пульчинеллой. Описывается далее и *избрание пульчинеллами шутовского короля*: ему вручают *шутовской ски-*

петр и везут его на разукрашенной тележке с музыкой и громкими криками по Корсо.

Наконец изображается чрезвычайно характерная для карнавала сценка в одной из боковых улиц. Появляется группа костюмированных мужчин: одни переодеты крестьянами, другие женщинами; среди женщин одна с резкими признаками беременности. Вдруг между мужчинами разгорается ссора; пускаются в ход ножи (из посеребренной бумаги). Женщины разнимают дерущихся; от страха у беременной женщины тут же на улице начинаются роды: она стонет и корчится, другие женщины ее окружают, сажают на стул, и она тут же при всем народе рожает какое-то бесформенное существо. На этом представление кончается.

Это изображение резни и родового акта, после всего сказанного нами ранее, не нуждается в особом пояснении: убой скота, разъятое на части тело и родовой акт в их неразрывном единстве составляют, как мы видели, первый эпизод «Гаргантюа». Сочетание убийства и родов чрезвычайно характерно для гротескной концепции тела и телесной жизни. Вся эта разыгранная на боковой улице сценка — маленькая гротескная драма тела.

В заключение карнавала происходит праздник огня «Moccoli» (т. е. огарки). Это — грандиозная циркуляция огня по Корсо и по прилегающим улицам. Каждый обязан нести зажженную свечу: «Sia ammazzato chi non porte moccolo!», то есть «Смерть тому, кто не несет огарка». С этим кровожадным криком каждый старается погасить огонь у другого. Огонь сочетается с угрозою смерти. Но эта угроза смерти, этот крик «Sia ammazzato!», чем громче он становится, тем более утрачивает свое прямое и одностороннее значение убийства: раскрывается глубоко амбивалентный смысл пожелания смерти. Описывая процесс изменения смысла этого выражения, Гете совершенно справедливо расширяет это явление: «Выражение это мало-помалу окончательно теряет свое значение. И как на других языках нередко приходится слышать проклятия и неприличные слова, употребляемые в знак удивления или радости, так «Sia ammazzato» становится в этот вечер лозунгом, возгласом радости, припевом, сопровождающим всякую шутку, подразниванье и комплименты» (с. 539).

Явление амбивалентности бранных выражений на-

блюдено и описано совершенно верно. Но вряд ли правильно утверждение Гете о том, что первоначальное «значение выражения постепенно вовсе утрачивается». Во всех приведенных им комбинациях, в которых пожелание смерти служит для выражения радости, добродушной насмешки, лести и комплимента (хвалы), первоначальное значение вовсе не исчезает: оно-то и создает специфический характер и специфическую прелесть этих карнавальных обращений и выражений, невозможных во всякое другое время. Дело именно в амбивалентном сочетании брани и хвалы, пожелания смерти и пожелания добра и жизни, в атмосфере праздника огня, то есть сгорания и возрождения.

Но за формальным контрастом значения и тонов в этом выражении, за субъективной игрой противоположностями стоит объективная амбивалентность бытия, объективное совпадение противоположностей, которое хотя и не мыслится ясно, но в какой-то степени ощущается участниками карнавала.

Сочетание воедино «Sia ammazzato» с радостной интонацией, с ласковым дружеским приветом, с комплиментом-хвалой, совершенно эквивалентно сочетанию воедино поножовщины-убийства с актом родов в описанной сценке на боковой улице. Это, в сущности, одна и та же драма беременной и рождающей смерти, которая разыгрывалась и в этой сценке, и в заключительном «празднике огня» (moccoli). В «moccoli» оживает древняя амбивалентность пожеланий смерти, звучавших также и как пожелания обновления и нового рождения: умри — родись сызнова. И эта древняя амбивалентность здесь не мертвый пережиток; она жива и находит субъективный отклик у всех участников карнавала именно потому, что она вполне объективна, пусть это объективное значение ее и не осознается со всею отчетливостью.

На карнавале амбивалентность бытия (как становления) оживает в убранстве старых традиционных образов (ножи, убийство, беременность, роды, огонь). Но ту же самую объективную амбивалентность бытия Гете выразил на высокой ступени лирического и философского сознания в своем бессмертном стихотворении «Sagt es niemand...»

Und solang du das nicht hast,
Dieses *stirb und werde,*
Bist du nur ein *trüber Gast*
Auf der *dunklen* Erde[1].

Ведь это — то же самое карнавальное «Sia ammazzato», звучавшее там в атмосфере огня и сочетавшееся с радостью, приветом и хвалой. Ведь там, на карнавале, пожелание смерти — «умри» (stirb) звучало одновременно и как «возродись», «стань» (werde). И участники карнавала вовсе не «печальные гости». Они, во-первых, вовсе не гости: Гете правильно подчеркнул, что карнавал — единственный праздник, который *народ сам себе дает*, народ здесь ничего не получает, ни перед кем не благоговеет, *он чувствует себя хозяином — и только хозяином* (на карнавале нет ни гостей, ни зрителей, все участники, все хозяева); во-вторых, участники карнавала менее всего печальны: при сигнале к началу праздника все они, даже самые серьезные из них, сложили с себя всякую серьезность (это тоже подчеркивает сам Гете). Наконец менее всего можно говорить о темноте во время «moccoli», то есть во время праздника огня, когда весь Корсо залит светом от циркулирующего огня, свечей, факелов. Параллелизм, таким образом, здесь полный: *участник карнавала — народ — абсолютно веселый хозяин залитой светом земли, потому что он знает смерть только чреватой новым рождением, потому что он знает веселый образ становления и времени, потому что он владеет этим «stirb und werde» в полной мере.* Дело здесь не в степенях субъективной осознанности всего этого отдельными участниками карнавала,— дело в их *объективной причастности народному ощущению своей коллективной вечности, своего земного исторического народного бессмертия и непрерывного обновления — роста.*

Но первые две строки гетевского стихотворения:

---

[1] И пока нет у тебя этой
Жажды гибели,
Этого умри и обновись,
Ты только унылый гость
На темной земле.

Sagt es niemand, nur den Weisen,
Denn die Menge gleich verhöhnet...[1] —

написал не Гете — участник римского карнавала, а скорее Гете — гроссмейстер масонской ложи. Он хочет превратить в эзотерическую мудрость как раз то, что в своей полноте и конкретности было доступно в его время только широким народным массам. На самом же деле именно «die Menge» своим языком, своей поэзией, своими образами, в том числе карнавальными и масленичными, сообщила свою правду мудрецу Гете, который был достаточно мудр для того, чтобы не осмеять ее.

Приведу одно параллельное место, подтверждающее наше положение.

В «Разговорах с Эккерманом» (от 17 января 1827 г.) по поводу огней Ивановой ночи Гете приводит свои стихи и комментирует их:

Огнями Ивановой ночи и впредь
Оставь детей наслаждаться!
Всякой метле суждено тупеть,
А ребятам на свет рождаться.

«Мне стоит только выглянуть в окошко, чтобы в *метлах*, которыми подметают улицы, и в бегающих по улицам *ребятишках* увидеть *символы вечно изнашивающейся и вечно обновляющейся жизни*».

Гете отлично понимал язык народно-праздничных образов. И его чувство стиля нисколько не смущалось *чисто карнавальным сочетанием* образов метлы, подметающей улицы, и детей в качестве универсальнейшего символа вечно умирающей и обновляющейся жизни.

Но вернемся к гетевскому описанию римского карнавала и, в частности, к амбивалентному *утверждающему проклятию* «sia ammazzato».

В карнавальном мире отменена всякая иерархия. Все сословия и возрасты здесь равны. И вот мальчик гасит свечку своего отца и кричит ему: «Sia ammazzato il signore Padre!» (т. е. «Смерть тебе, синьор отец!») Этот великолепный карнавальный крик мальчика, весело угрожающего отцу смертью и гасящего его свечку, после всего сказанного нами не нуждается в особых комментариях.

---

[1] Никому этого не говорите, только мудрым,
Потому что толпа тотчас же засмеет...

На этом кончается карнавал. Около полуночи во всех домах происходят пирушки, на которых обильно едят мясо: ведь оно скоро будет под запретом.

За последним днем карнавала наступает «пепельная среда», и Гете кончает свое описание карнавала «Размышлением в пепельную среду» (Aschermittwochbetrachtung). Он дает своего рода «философию карнавала». Он пытается раскрыть серьезный смысл карнавального шутовства. Вот основное место этого размышления: «Когда в разгаре этих дурачеств грубый Пульчинелла непристойным образом напоминает нам о наслаждениях любви, которым мы обязаны своим существованием, когда какая-нибудь Баубо оскверняет на открытой площади тайны рождения, когда такое множество зажженных ночью свечей напоминает нам о последнем торжественном обряде, от окружающих нас пустяков мысль обращается к наиболее значительным моментам нашей жизни» (с. 541).

Это размышление Гете несколько разочаровывает: в нем не собраны все моменты карнавала (нет, например, избрания шутовского короля, карнавальных войн, мотива убийства и т. п.); смысл карнавала ограничен аспектом индивидуальной жизни и смерти. Главный коллективно-исторический момент не выдвинут. «Мировой пожар» обновляющего карнавального огня почти сужен до погребальных свечей индивидуального похоронного обряда. Непристойность Пульчинеллы, изображение акта родов прямо на улице, образ смерти, символизируемой огнем, в приведенном размышлении Гете правильно связаны воедино, как моменты осмысленного и глубоко универсального зрелища, но он объединяет их на суженной базе индивидуального аспекта жизни и смерти.

Итак, великолепно описанные ранее образы карнавала «Размышление в пепельную среду» почти полностью переводит в сферу индивидуально-субъективного мироощущения. В этой сфере образы карнавала будут осмысливаться и в эпоху романтизма. В них будут видеть символы индивидуальной судьбы, между тем как в них раскрывалась именно судьба народная, неразрывно связанная с землею и проникнутая космическим началом. Сам Гете в своем художественном творчестве не вступил на этот путь индивидуализации карнаваль-

ных образов, но его «Размышление в пепельную среду» этот путь открывало[1].

Заслуга Гете в приведенном описании карнавала и даже в его заключительном размышлении очень велика: он сумел увидеть и раскрыть единство и глубокий миросозерцательный характер карнавала. За отдельными, казалось бы, не связанными между собою карнавальными шутовскими выходками, непристойностями, грубой фамильярностью, даже за самой несерьезностью его он сумел почувствовать единую точку зрения на мир и единый стиль, хотя он и не дал им в своем заключительном размышлении правильного и отчетливого теоретического выражения.

В связи с проблемой реалистической символики народно-праздничных форм в понимании Гете приведу два суждения его из разговоров с Эккерманом. По поводу картины Корреджо «Отнятие от груди»: «Да, вот это картина! Тут ум, наивная непосредственность, чувственная образность — все соединено. *И священный сюжет* делается *общечеловеческим* и делается *символом жизненной ступени*, через которую мы *все* прошли. Такая картина вечна, потому что она возвращает нас к *самым ранним временам человечества и предвосхищает самые отдаленные*» (13 декабря 1826 г.). По поводу «Коровы» Мирона: «Здесь перед нами нечто весьма возвышенное: в прекрасном образе воплощен *принцип питания, которым держится весь мир, которым проникнута вся природа;* это и подобные ему изображения я называю *истинными символами вездесущия божия*». Из этих двух суждений мы видим, что Гете отлично понимал символически-расширенное значение образов питания (в первой картине питание грудью, во второй — питание коровой теленка).

Приведем еще два места из разговоров с Эккерманом, свидетельствующие о почти карнавальном понимании Гете идеи гибели и обновления как отдельных людей, так и всего человечества: «Вообще вы можете

---

[1] Более объективной по сравнению с романтизмом становится карнавальная стихия (гротеск, амбивалентность) в творчестве Гейне, хотя и у него субъективный момент, унаследованный от романтизма, все же преобладает. Вот характерные для гейневского осознания амбивалентности строки из «Атта Тролль»:

Это *мудрое безумье!*
Обезумевшая мудрость!
Вздох предсмертный, так внезапно
Превращающийся в *хохот!*

заметить, что в середине человеческой жизни часто наступает поворот, и если в юности все благоприятствовало человеку и все ему удавалось, то теперь сразу все изменяется, неудачи и несчастье следуют одна за другими. Знаете, как я об этом думаю? *Человек должен быть снова разрушен! Каждый выдающийся человек призван выполнить известную миссию. Раз он ее выполнил, то в этом виде он на земле уже более не нужен, и провидение предназначает его для чего-нибудь другого*» (11 марта 1828 г.).

Вот другое место: «Я вижу наступление времени, когда *человечество не будет уже более радовать творца* и он должен будет снова *все разрушить*, чтобы *обновить творение*. Я твердо уверен, что все идет к этому и что в отдаленном будущем уже назначены времена и сроки, когда наступит эта *эпоха обновления*. Но до этого, конечно, пройдет еще достаточно времени, и мы можем еще тысячи и тысячи лет *забавляться* на этой *старой* милой земле» (23 октября 1828 г.).

Нужно сказать, что и воззрение Гете на п р и р о д у, как на ц е л о е, как на «в с е», включающее в себя и человека, были проникнуты элементами карнавального мироощущения. Около 1782 года Гете написал в духе Спинозы замечательное стихотворение в прозе под названием «Природа». Его перевел Герцен и приложил ко второму из своих «Писем об изучении Природы».

Вот отрывки из этого произведения Гете, подтверждающие нашу мысль:

«Природа. Окруженные и охваченные ею, мы не можем ни выйти из нее, ни глубже в нее проникнуть. Непрошеная, нежданная, захватывает она нас в вихрь своей *пляски* и несется с нами, пока, утомленные, мы не выпадем из рук ее.

«У нее нет речей и языка, но она создает тысячи языков и сердец, которыми она говорит и чувствует.

«Она всё. Она сама себя и награждает, и наказывает, и радует, и мучит. Она сурова и кротка, любит и ужасает, немощна и всемогуща.

«Все люди в ней, и она во всех. Со всеми дружески ведет она *игру*, и чем больше у ней *выигрывают*, тем больше она радуется. Со многими так скрытно она играет, что незаметно для них кончается игра.

«*Зрелище* ее вечно ново, ибо она непрестанно творит новых созерцателей. Жизнь — ее лучшее изобретение; *смерть для нее средство для большей жизни.*

«...Она целостна и *вечно недокончена*. Как она творит, так можно творить вечно»[1].

Мы видим из этих отрывков, что «Природа» глубоко карнавальное по своему духу произведение Гете.

В конце жизни (в 1828 г.) Гете написал «пояснение» к «Природе». В нем есть такие знаменательные слова:

«Видна склонность к своего рода пантеизму, причем в основе мировых явлений предполагается непостижимое, безусловное, *юмористическое*, себе противоречащее существо, и все может сойти за *игру*, сугубо серьезную»[2].

Гете понимал, что односторонняя серьезность и страх — это чувства части, ощущающей себя в отрыве от целого. Само же целое в его «вечной недоконченности» носит «юмористический», веселый характер, то есть доступно пониманию в смеховом аспекте.

Но вернемся к Рабле. Гетевское описание карнавала до известной степени может послужить и описанием раблезианского мира, раблезианской системы образов. В самом деле: специфическая праздничность без благоговения, совершенное освобождение от серьезности, атмосфера равенства, вольности и фамильярности, миросозерцательный характер непристойностей, шутовские увенчания-развенчания, веселые карнавальные войны и побоища, пародийные диспуты, связь поножовщины с родовым актом, утверждающие проклятия,— разве всех этих моментов гетевского карнавала мы не находим в романе Рабле? Все они есть в раблезианском мире, все они здесь так же существенны, и притом все они имеют тот же миросозерцательный смысл. В чем же этот смысл?

Народно-площадная карнавальная толпа на площади или на улицах — это не просто толпа. Это — народное целое, но организованное по-своему, по-народному, вне и вопреки всем существующим формам насильственной социально-экономической и поли-

---

[1] Цитирую по кн.: Гете И.-В. Избранные сочинения по естествознанию. Изд. АН СССР, 1957, с. 361 и дальше.

[2] Там же, с. 364.

тической его организации, которая на время праздника как бы отменяется.

Эта праздничная организация народа прежде всего глубоко конкретна и чувственна. Даже сама теснота, самый *физический контакт тел* получает некоторое значение. Индивид ощущает себя неотрывной частью коллектива, членом массового народного тела. В этом целом индивидуальное тело до известной степени перестает быть самим собой: можно как бы *обмениваться друг с другом телами, обновляться* (переодевания, маскировки). В то же время *народ ощущает свое конкретное чувственное материально-телесное единство и общность.*

Во время своего итальянского путешествия Гете в Вероне осматривал древний амфитеатр. Он был, конечно, в то время пуст. В связи с этим Гете высказал очень интересное *суждение об особом самоощущении народа*, получающего благодаря амфитеатру *конкретно-чувственную зримую форму своей массы и своего единства*: «Увидев себя вместе, люди должны были изумиться самим себе: обычно они видели друг друга только снующими взад и вперед, в постоянной толкотне, без всякого порядка и дисциплины, здесь же это многоголовое, умственно разномыслящее, колеблющееся и блуждающее в разные стороны животное объединяется в одно благородное тело, созданное, чтобы быть единым, связанное и закрепленное в одну массу, воплощенное в *едином облике* и оживленное *единым* духом» (с. 52).

Похожее ощущение народом своего единства порождалось и *всеми формами и образами народно-праздничной жизни средневековья.* Но это единство не носило здесь такого простого геометрического и статического характера. Оно было здесь более сложно, дифференцировано, а главное, оно было здесь *исторично.* Народное тело на карнавальной площади прежде всего чувствует *свое единство во времени*, чувствует свою *непрерывную длительность* в нем, свое *относительное историческое бессмертие.* Здесь, следовательно, народ ощущает не статический образ своего единства («eine Gestalt»), *а единство и непрерывность своего становления и роста.* Поэтому *все народ-*

но-праздничные образы фиксируют именно момент становления-роста, незавершенной метаморфозы, смерти-обновления. Ведь все эти образы двутелые (в пределе): повсюду подчеркивается родовой момент — беременность, роды, производительная сила (двойной горб Пульчинеллы, выпяченные животы и т. п.). Об этом мы уже говорили и будем еще говорить в другом месте. Карнавал всеми своими образами, сценками, непристойностями, утверждающими проклятиями, разыгрывает это бессмертие и неуничтожимость народа. В карнавальном мире ощущение народного бессмертия сочетается с ощущением относительности существующей власти и господствующей правды.

Народно-праздничные формы глядят в будущее и разыгрывают победу этого будущего — «золотого века» — над прошлым: победу всенародного изобилия материальных благ, свободы, равенства, братства. Эта победа будущего обеспечена народным бессмертием. Рождение нового, большего и лучшего так же необходимо и неизбежно, как и смерть старого. Одно переходит в другое, лучшее делает смешным и убивает худшее. В целом мира и народа нет места для страха; страх может проникнуть лишь в часть, отделившуюся от целого, лишь в отмирающее звено, взятое в отрыве от рождающегося. Целое народа и мира торжествующе весело и бесстрашно. Это целое и говорит устами всех карнавальных образов, оно царит и в самой атмосфере карнавала, заставляющей всех и каждого приобщиться чувству целого.

В связи с этим карнавальным чувством целого («вечно недоконченного») мне хочется привести еще один отрывок из «Природы» Гете:

«У нее нет речей и языка, но она создает *тысячи языков и сердец*, которыми она говорит и чувствует.

«Венец ее — *любовь*. Любовью только приближаются к ней. *Бездны положила она между созданиями*, и все создания *жаждут слиться в общем объятии. Она разобщила их, чтобы опять соединить*. Одним прикосновением уст к чаше любви искупает она целую жизнь страданий».

В заключение необходимо особо подчеркнуть, что в карнавальном мироощущении бессмертие народа ощущается в неразрывном единстве с бессмертием всего становящегося бытия, сливается с ним. Человек живо ощущает в своем *теле* и в своей жизни и землю, и другие стихии, и солнце, и звездное небо. Об этой космичности гротескного тела мы еще будем специально говорить в пятой главе нашей работы.

* * *

Переходим ко второму вопросу, поставленному нами,— к вопросу об особых функциях народно-праздничных форм в романе Рабле.

Исходным пунктом послужит краткий анализ древнейшей французской комической драмы — «Игра в беседке» («Jeu de la Feuillée») — трувера Адама де ля Аль (Adam de la Hale) из Арраса. Драма эта относится к 1262 году и, таким образом, написана почти за три века до романа Рабле. Эта первая комическая драма Франции использует праздник карнавального типа, использует его тематику и связанные с ним права на выход из обычной жизненной колеи, права на вольность в отношении ко всему официальному и освященному. Здесь все это использовано еще довольно просто, но зато очень наглядно. Драма эта с начала и до конца глубоко карнавализована.

«Игра в беседке» почти не имеет рампы. Пьеса исполняется в Аррасе, и действие ее также происходит в Аррасе, родном городе автора. Участвуют в ней сам автор, молодой трувер, его отец (мэтр Анри), другие граждане Арраса, выведенные здесь под своими собственными именами (Рикесс Ори, Гильё Маленький, Ан ле Мерсье, Рикье и др.). Дело идет в этой пьесе о намерении Адама покинуть родной город и жену, чтобы ехать учиться в Париж. Так было и на самом деле. Следовательно, и сюжет почти не отделен рампой от реальной действительности. Есть здесь и фантастический элемент, переплетающийся с реальным. Пьеса ставилась п е р в о г о м а я, в день я р м а р к и и н а р о д н о г о п р а з д н и к а в Аррасе,— и все действие приурочено к первому мая.

«Игра в беседке» распадается на три части, первую можно назвать карнавально-автобиографической, вторую — карнавально-фантастической и третью — карнавально-пиршественной.

В первой части дается предельно откровенное в духе карнавальной вольности и фамильярности изображение личных и семейных дел самого автора (Адама), а затем столь же откровенные характеристики других граждан Арраса с разоблачением их бытовых и альковных секретов.

Начинается первая часть с появления Адама в костюме клирика (это — переодевание, ведь он еще не клирик). Он сообщает, что покидает свою жену, чтобы отправиться в Париж для усовершенствования в учении; жену же он хочет оставить у своего отца. Адам рассказывает о том, как он был увлечен прелестями Марии (имя жены) до брака. Дается подробное, весьма откровенное и вольное перечисление этих прелестей. Появляется отец Адама — мэтр Анри. На вопрос, даст ли он сыну денег, мэтр Анри отвечает, что не может, так как он стар и б о л е н. Находящийся здесь в р а ч (le fisisciens) ставит диагноз, что эта болезнь отца — с к у п о с т ь. Врач называет еще нескольких граждан Арраса, страдающих той же болезнью. Затем у врача консультируется женщина легкого поведения (dame douce). По этому поводу дается как бы «обозрение» интимной альковной жизни Арраса и называются дамы двусмысленного поведения. Во время этой врачебной консультации фигурирует м о ч а как главный определитель характера и судьбы человека.

Образы врача и болезней-пороков выдержаны в карнавально-гротескном духе. Затем появляется монах, собирающий приношения для святого Акария, исцеляющего от сумасшествия и глупости. Находятся люди, желающие получить исцеление у этого святого. Затем появляется сумасшедший в сопровождении своего отца. Роль этого сумасшедшего и вообще темы безумия и глупости в пьесе довольно значительна. Устами сумасшедшего дается вольная критическая трактовка одного постановления папы Александра IV, ущемляющего привилегии клириков (в том числе и мэтра Анри). На этом заканчивается первая часть пьесы. Вольности и непристойности этой части исследователи обычно объясняют «грубостью того века». Но дело в том, что в этой «грубости» есть система и есть стиль. Все это — уже знакомые нам моменты единого смехового карнавального аспекта мира.

Грани между игрой и жизнью здесь нарочито стерты. Сама жизнь играет.

Вторая, карнавально-фантастическая часть начинается после того, как монах с реликвиями — здесь он в некоторой мере представитель церкви, следовательно, официального мира и официальной правды — засыпает в стороне от беседки (главная часть сцены). В беседке накрыт стол для трех фей, которые только в первомайский вечер могут явиться и притом только тогда, когда представитель церкви (т. е. официального мира) удалился. Перед их появлением со звоном бубенчиков проходит «войско Эрлекина». Появляется сначала посланец короля Эрлекина, род комического черта. Затем появляются и сами феи. Изображается их ужин в беседке и их беседы между собою и с посланцем короля Эрлекина. Кстати, имя этого посланца — «Crocquesot», то есть «пожиратель дураков». Феи высказывают свои пророческие пожелания как добрые, так и злые (в том числе касающиеся судьбы самого автора, Адама); фигурирует здесь и «колесо фортуны», связанное с гаданиями и предсказаниями. В конце ужина фей появляется женщина легкого поведения («dame douce»); феи покровительствуют таким женщинам, которым так же, как и феям, принадлежит первомайская ночь с ее свободой и необузданностью. «Dame douce», как и феи,— представительница неофициального мира, получившего право на вольность и безнаказанность в первомайскую ночь.

Последняя — карнавально-пиршественная — часть происходит уже перед зарею в кабачке, куда собрались для пира участники майского праздника и пьесы, в том числе и монах с реликвиями. Все пьют, смеются, поют песни, играют в кости. Играют и за монаха, который снова засыпает. Воспользовавшись его сном, трактирщик берет его ящик с реликвиями и при общем смехе представляет монаха, исцеляющего дураков, то есть пародирует его. В конце сцены в трактир вламывается и безумный (тот самый, который фигурировал в первой части пьесы). Но в это время уже настает заря и в церквах начинается колокольный звон. Первомайская ночь с ее вольностями кончилась. Под колокольный звон участники пьесы по приглашению монаха идут в церковь.

Таковы основные моменты содержания этой древнейшей комической драмы Франции. Как это ни странно, но мы находим в ней почти весь раблезианский мир в его зачатках.

Подчеркнем прежде всего исключительно тесную

связь пьесы с праздником первого мая. Она вся сплошь до мельчайших деталей вырастает из атмосферы и тематики этого праздника. Он определяет как ее форму и характер постановки, так и ее содержание. На время праздника власть официального мира — церкви и государства — с его нормами и его системою оценок как бы приостанавливается. Миру разрешено выйти из его обычной колеи. В самой пьесе конец праздничной вольности показан очень четко утренним колокольным звоном (в самой пьесе, как только монах удалился, начинают звучать карнавальные бубенчики проходящих мимо сцены эрлекинов). В самой тематике праздника существенное место занимает п и р — ужин фей в беседке и пирушка участников праздника в кабачке. Подчеркнем т е м у и г р ы в к о с т и, которая является не только бытовым моментом праздничного времяпрепровождения: игра внутренне сродна празднику, она внеофициальна, в ней властвуют законы, противопоставляемые обычному ходу жизни. Далее, временная отмена исключительной власти официального церковного мира приводит к временному возвращению р а з в е н ч а н н ы х я з ы ч е с к и х б о г о в: становится возможным прохождение эрлекинов, появление фей, появление посланца короля эрлекинов, становится возможным и п р а з д н и к п р о с т и т у т о к на площади под руководством фей. Особо нужно подчеркнуть т е м у п р о с т и т у т к и («dame douce»); неофициальный мир проституток в первомайскую ночь получает права и даже власть: в пьесе «dame douce» собирается свести счеты со своими врагами. Наконец очень важна тема к о л е с а Ф о р т у н ы и п е р в о м а й с к и х п р е д с к а з а н и й и п р о к л я т и й ф е й; праздник глядит в б у д у щ е е, и это будущее принимает не только утопические формы, но и более примитивно-архаические формы предсказаний и проклятий-благословений (первоначально — будущего урожая, приплода скота и т. п.). Характерна и т е м а р е л и к в и й, связанная с представлением о разъятом на части теле. Существенную роль играет и врач с его неизменным атрибутом — мочой. Очень важна тема глупости и безумия. Нечто вроде площадного «cri», адресованного дуракам, вводится в пьесу и в значительной степени, вместе с праздником, определяет ее атмосферу. Праздник дает право на глупость.

Глупость, конечно, глубоко амбивалентна: в ней есть и отрицательный момент снижения и уничтожения (он

один сохранился в современном ругательстве «дурак»), и положительный момент обновления и правды. Глупость — обратная мудрость, обратная правда. Это — изнанка и низ официальной, господствующей правды; глупость прежде всего проявляется в непонимании законов и условности официального мира и в уклонении от них. Глупость — это вольная праздничная мудрость, свободная от всех норм и стеснений официального мира, а также и от его забот и его серьезности.

Напомним приведенную нами раньше (в гл. 1) апологию праздника дураков от XV века. Защитники этого праздника, как мы видели, понимали его как веселое и свободное изживание глупости — «нашей второй природы». Эта веселая глупость противопоставлялась ими серьезности «благоговения и страха божия». Таким образом, защитники праздника глупцов видели в нем не только освобождение «один раз в году» от обычной жизненной колеи, но и освобождение от религиозной точки зрения на мир, от благоговения и страха божия. На мир разрешалось взглянуть «дурацкими» глазами, и это право принадлежало не только празднику глупцов, но и народно-площадной стороне всякого праздника.

Поэтому-то в праздничной атмосфере в «Игре в беседке» такое значение получает тема глупости и образ неисцелимого дурака; и завершается пьеса тем же образом дурака, появляющимся перед самым колокольным звоном.

Напомним, что и Гете в своем описании карнавала несколько раз подчеркивает, что каждый участник его, как бы он ни был серьезен и важен в течение всего года, разрешает себе здесь — один раз в году — всякое шутовство и всякое дурачество. Рабле, в связи с вопросом о шуте Трибуле, вкладывает в уста Пантагрюэля такое рассуждение о мудрости и глупости:

«Я думаю, вы проникнетесь моим доводом: кто усердно занимается своими частными и домашними делами, кто зорко смотрит за своим домом, кто выказывает осмотрительность, кто не упускает случая к приобретению и накоплению земных благ и богатств, кто заранее принимает меры, чтобы не обеднеть, того вы называете житейски мудрым человеком, хотя бы в очах божественного разума он и казался глупцом, ибо для того, чтобы божественный разум признал человека мудрым, то есть мудрым и прозорливым по внушению свыше и го-

товым к восприятию благодати откровения, должно позабыть о себе, должно выйти из себя, освободить свои чувства от всех земных привязанностей, очистить свой разум от всех мирских треволнений и ни о чем не заботиться, что для людей невежественных является признаком безумия.

На этом основании непросвещенная чернь называла фатуальным великого прорицателя Фавна, сына Пика, царя латинов. Потому-то когда комедианты распределяют между собою роли, то роли простака и шута неизменно поручаются наиболее искушенным и наиболее даровитым. На том же основании астрологи утверждают, что у царей и у безумных одинаковый гороскоп...» (кн. III, гл XXXVII).

Это рассуждение написано книжною речью и в высоком стиле. Поэтому здесь в выборе слов и самых понятий соблюдены нормы официальной пиететности. Этим объясняется, что при характеристике глупости шута употребляются такие понятия, как «божественный разум» и «восприятие благодати откровения». Рабле изображает в первой части нашей цитаты шута и дурака, как святого (в его эпоху в таком представлении не было ничего чрезвычайного; Рабле к тому же был францисканским монахом). «В отречение от мира сего» дурака (безумного) он вкладывает здесь почти традиционное христианское содержание. Но на самом деле отречение шута и дурака от мира Рабле понимает как отречение от официального мира с его мировоззрением, системой оценок, с его серьезностью. Таков ведь и образ самого Трибуле, показанный в этой книге. И для Рабле шутовская правда предполагала свободу от частной материальной корысти, от недостойного умения выгодно устраивать свои домашние и частные дела,— но язык этой шутовской правды был в то же время весьма земным и материальным. Материальное начало, однако, носило не частно-эгоистический, а всенародный характер. Если мы отвлечемся в приведенной цитате от официальных понятий, привнесенных сюда высоким стилем и книжным языком, то перед нами будет раблезианская апология глупости как одной из форм неофициальной правды, как особой точки зрения на мир, свободной от всех частно-корыстных интересов, норм и оценок «мира сего» (т. е. официального господствующего мира, угождать которому к тому же всегда выгодно).

Заключительная часть цитаты прямо указывает на шутов и дураков театральной праздничной сцены.

Вернемся к первомайской комической драме Адама де ля Аля. Каковы функции праздника и праздничной глупости в ней? *Они дают автору право на неофициальную тематику*; больше того — *на неофициальную точку зрения на мир*. Пьеса эта, при всей ее простоте и непретенциозности, дает *особый аспект мира*, совершенно чуждый и — в основе своей — глубоко враждебный средневековому мировоззрению и официальному строю жизни. Прежде всего аспект этот *веселый и улегченный*; существенную роль в нем играет пир, производительная сила, игра, пародийное травестирование монаха с реликвиями, развенчанные боги язычества (феи, эрлекины). Мир выглядит *материалистичнее, телеснее, человечнее и веселее*, несмотря на фантастику. Это — *праздничный аспект мира* и, как таковой, он *легален*. *В первомайскую ночь разрешается взглянуть на мир без страха и без благоговения*.

Пьеса эта не претендует ни на какую проблемность. Но в то же время она глубоко универсалистична. Здесь нет и ни грана отвлеченного морализирования. Здесь нет ни комики характеров, ни комики ситуаций, вообще нет комики частных, отдельных сторон мира и общественной жизни; нет, конечно, и отвлеченного отрицания. Весь мир здесь дан в *веселом* и *вольном* аспекте, и аспект этот мыслится автором как универсальный, всеобъемлющий. Он, правда, ограничен, но не теми или иными сторонами и явлениями мира, а исключительно временными границами праздника — границами первомайской ночи. Утренний колокольный звон возвращает к серьезности страха и благоговения.

Роман Рабле написан почти через три века после «Игры в беседке», но функции народно-праздничных форм в нем аналогичны. Правда, здесь все стало шире, глубже, сложнее, сознательнее и радикальнее.

В четвертой книге романа рядом с историей избиения кляузников в доме де Баше рассказана и история о «трагическом фарсе», разыгранном мэтром Франсуа Виллоном.

История эта такова. Престарелый Виллон, находясь в Сен-Максане, решил поставить для ниорской ярмарки

«Мистерию страстей господних», в состав которой входит и «большая дьяблерия». Все было готово для постановки, не хватало только одеяния для бога-отца. Местный ризничий Пошеям категорически отказался выдать что-либо из церковных одеяний, так как считал профанацией употребление их для театрально-зрелищных целей. Уговорить его не удалось. Тогда мэтр Виллон решил ему отомстить. Он знал, когда Пошеям объезжает свой приход на кобыле, и к этому именно моменту подготовил генеральную репетицию дьяблерии. Рабле дает описание чертей, их костюмов и их «вооружения» (кухонной утварью), которое мы частично уже приводили. Репетиция производилась в городе и на базарной площади. Затем Виллон повел чертей попировать в кабачок у дороги, по которой должен был проезжать Пошеям. Когда он наконец появился, черти окружили его со страшным криком и звоном, бросали горящей смолой с огнем и страшным дымом и напугали его кобылу:

«Кобыла в ужасе припустилась рысью, затрещала, заскакала, понеслась галопом, начала брыкаться, на дыбы взвиваться, из стороны в сторону метаться, взрываться и, наконец, как ни цеплялся Пошеям за луку седла, сбросила его наземь. Стремена у него были веревочные; правую его сандалию так прочно опутали эти веревки, что он никак не мог ее высвободить. Кобыла поволокла его задом по земле, продолжая взбрыкивать всеми четырьмя ногами и со страху перемахивая через изгороди, кусты и канавы. Дело кончилось тем, что она размозжила ему голову, и у осанного креста из головы вывалился мозг; потом оторвала ему руки, и они разлетелись одна туда, другая сюда, потом оторвала ноги, потом выпустила ему кишки, и когда она примчалась в монастырь, то на ней висела лишь его правая нога в запутавшейся сандалии» (кн. IV, гл. XIII).

Таков «трагический фарс», разыгранный Виллоном. Сущность его — растерзание, разъятие на части тела Пошеям на площади, у кабачка, во время пира, в народно-праздничной карнавальной обстановке дьяблерии. Фарс этот — трагический, так как Пошеям был растерзан на самом деле.

История эта вложена в уста де Баше, который связал ее с избиением кляузников в своем доме и рассказал для поощрения своих домочадцев. «Я, добрые друзья

мои,— сказал Баше,— предвижу, что вы тоже будете отныне отлично играть этот трагический фарс».

В чем же сходство этой «проделки Виллона» с избиением кляузников в доме Баше?

И здесь и там, чтобы сделать избиение безнаказанным (но, как мы дальше увидим, не только для этого), использованы карнавальные права и вольности: в одном случае — свадебного обряда, в другом случае — дьяблерии. Ведь обычай «nopces à mitaines» разрешал, как мы видели, такие вольности, которые были недопустимы в обычной жизни: можно было безнаказанно тузить кулаками всех присутствующих независимо от их звания и положения. Обычный строй и порядок жизни и прежде всего социальная иерархия отменялись на краткий срок свадебного пира. На этот краткий срок приостанавливалось действие законов вежливости между равными и соблюдение этикета и иерархических градаций между высшими и низшими: условность отпадала, все дистанции между людьми отменялись, что и выражалось символически в праве фамильярно тузить кулаками своего почтенного и важного соседа. Социально-утопический момент обряда совершенно очевиден. На краткий срок свадебного пира люди — участники его — как бы вступают в утопическое царство абсолютного равенства и свободы[1]. Этот утопический момент принимает здесь, как и во всех народно-праздничных утопиях, резко выраженное материально-телесное воплощение: ведь свобода и равенство реализуются в фамильярных тумаках, то есть в грубом телесном контакте. Побои, как мы видели, совершенно эквивалентны непристойной брани. В данном случае обряд — свадебный: ночью осуществится полный физический контакт между женихом и невестой, совершится акт зачатия, вос-

[1] В качестве параллельного примера приведем интересную сатурналиевскую и карнавальную народную легенду о короле Пето и его дворе. Об этой легенде упоминает и Рабле (кн. III, гл. VI), упоминает «Мениппова сатира» и Мольер в «Тартюфе» (первый акт, сцена 1-я). Вот какое объяснение дает королю Пето Уден (Oudin) в своих «Курьезах» («Curiositez», 1640): «*Двор короля Пето:* здесь все хозяева, другими словами, это место, где все командуют, где не знают различия между хозяевами и слугами *(вульг.)*». В анонимном «Опыте о пословицах» второй половины XVI века имеется следующее пояснение: «Это двор короля Пето, где каждый хозяин».

торжествует производительная сила. Атмосфера этого центрального акта праздника распространяется на всех и на все; тумаки являются ее излучением. Далее, утопический момент здесь, как и во всех народно-праздничных утопиях, носит абсолютно веселый характер (ведь тумаки легкие, шутливые). Наконец — и это очень важно — утопия здесь хотя и разыгрывается только, но разыгрывается без всякой рампы, разыгрывается в самой жизни. Она, правда, строго ограничена во времени — сроками свадебного пира, но на этот срок никакой рампы нет: нет разделения на участников (исполнителей) и зрителей, здесь все — участники. На время отмены обычного миропорядка новый утопический строй, его сменивший, суверенен и распространяется на всех. Поэтому и сутяги, попавшие на брачный пир случайно, принуждены подчиниться законам утопического царства и не могут жаловаться на побои. Между игрой-зрелищем и жизнью здесь нет резкой границы: одно переходит в другое. Поэтому де Баше и мог использовать игровую форму свадебного пира, чтобы всерьез и реально расправиться с ябедниками.

Отсутствие строгой рампы характерно для всех народно-праздничных форм. Утопическая правда разыгрывается в самой жизни. На краткий срок эта правда становится до известной степени реальной силой. Поэтому-то и можно с ее помощью расправиться с заклятыми врагами этой правды, как это и сделали де Баше и мэтр Виллон.

В обстановке «трагического фарса» Виллона мы находим все те же самые моменты, что и в «nopces à mitaines» де Баше. Дьяблерия была народно-праздничной площадною частью мистерии. Сама мистерия, конечно, имела рампу; дьяблерия как составная часть мистерии ее также имела. Но было в обычае разрешать перед постановкой мистерии — иногда уже за несколько дней — «чертям», то есть участникам дьяблерии в их костюмах, бегать по городу и даже по окрестным деревням. Об этом имеется ряд свидетельств и документов.

Так, например, в 1500 году в городе Амьене несколько клириков и мирян подали ходатайство разрешить постановку «мистерии страстей господних», причем они особо ходатайствовали о разрешении «faire courir les personnages des diables». Одна из самых знаменитых и популярных дьяблерий в XVI веке давалась в Шомоне

(Chaumont в департаменте Верхней Марны)[1]. Дьяблерия эта составляла часть «Мистерии Иоанна». В оповещениях о шомонской мистерии всегда особо указывалось, что чертям и чертовкам, участвующим в ней, разрешено в течение нескольких дней до начала мистерии свободно бегать по городу и деревням. Люди, одетые в костюмы чертей, чувствовали себя до известной степени вне обычных запретов и заражали этим своим особым настроением и тех, кто с ними соприкасался. Вокруг них создавалась атмосфера необузданной карнавальной свободы. Считая себя вне обычных законов, «черти», будучи в большинстве случаев людьми бедными (отсюда выражение «pauvre diable»), нарушали частенько и права собственности, грабили крестьян и, пользуясь своею ролью, поправляли свои материальные дела. Совершали они и другие бесчинства. Поэтому часто издавались особые запрещения давать чертям свободу вне их роли.

Но и оставаясь в пределах своей роли, отведенной им в мистерии, черти сохраняли свою глубоко внеофициальную природу. В их роль вводились и брань и непристойности. Они действовали и говорили вопреки официальному христианскому мировоззрению: на то ведь они и были чертями. Они производили на сцене невероятный шум и крик, особенно если была «большая дьяблерия» (т. е. с участием четырех и больше чертей). Отсюда и французское выражение: «faire le diable à quatre». Нужно сказать, что большинство проклятий и ругательств, где фигурирует слово «дьявол», в процессе своего возникновения или развития были непосредственно связаны с мистерийной сценой. В романе Рабле немало таких проклятий и выражений, явно мистерийного происхождения: «La grande diablerie á quatre personnages» (кн. I, гл. IV). «Faire d'un diable deux» (кн. III, гл. I), «Crioit comme tous les diables» (кн. I, гл. XXIII), «Crient et urlent comme diables» (кн. III, гл. XXIII) и такие очень распространенные в языке выражения, как «faire diables», «en diable», «pauvre diable». Эта связь ругательств и проклятий с дьяблерией вполне понятна: они принадлежат к одной и той же системе форм и образов.

Но мистерийный черт не только внеофи-

---

[1] О шомонской дьяблерии см. работу: Jolibois. La Diablerie de Chaumont, 1838.

циальная фигура,— это и амбивалентный образ, похожий в этом отношении на дурака и шута. Он был представителем умерщвляющей и обновляющей силы материально-телесного низа. Образ черта в дьяблериях обычно оформлялся по-карнавальному. Мы видим, например, у Рабле, что в качестве вооружений чертей в дьяблерии Виллона фигурирует кухонная утварь (это подтверждается и другими свидетельствами). О. Дризен в своей книге «Происхождение Арлекина» (1904) приводит подробное сопоставление дьяблерии с шаривари (по «Roman du Fauvel») и обнаруживает громадное сходство между всеми составляющими их образами. Шаривари также родственно карнавалу[1].

Эти особенности образа черта (и прежде всего — его амбивалентность и его связь с материально-телесным низом) делают вполне понятным превращение чертей в фигуры народной комики. Так, черт Эрлекин (правда, в мистериях мы его не встречаем) превращается в карнавальную и комедийную фигуру Арлекина. Напомним, что и Пантагрюэль первоначально был мистерийным чертом.

Таким образом, дьяблерия, хотя и была частью мистерии, была родственна карнавалу, выходила за рампу, вмешивалась в площадную жизнь, обладала и соответствующими карнавальными правами на вольность и свободу.

Именно поэтому дьяблерия, вышедшая на площадь, и позволяет мэтру Виллону безнаказанно расправиться с ризничим Пошеям. Здесь, совершенно так же, как и в доме де Баше, разыгрывание без рампы утопической свободы позволяет расправиться всерьез с врагом этой свободы.

Но чем же Пошеям заслужил такую жестокую расправу? Можно сказать, что и с точки зрения дионисийского культа Пошеям, как враг Диониса, восставший против дионисовых игр (ведь он по принципиальным соображениям отказался выдать костюм для театральной постановки), подлежал смерти Пенфея, то есть растерзанию на части вакханками[2]. Но и с точки зрения Рабле, Пошеям был злейшим врагом: он был как раз воплощением того, что Рабле больше всего ненави-

[1] См.: Driesen Otto. Der Ursprung des Harlekin, 1904.

[2] В литературе XVI века было распространено карнавально-кухонное выражение «пенфеево рагу».

дел,— Пошеям был агеластом, то есть человеком, не умеющим смеяться и враждебно относящимся к смеху. Правда, Рабле не употребляет здесь прямо этого слова, но поступок Пошеям — типичный поступок агеласта. В этом поступке сказывается отвратительная для Рабле тупая и злобная пиететная серьезность, боящаяся сделать священное одеяние предметом зрелища и игры. Пошеям отказал народному веселью в даре, в услуге, по принципиальным соображениям: в нем жила древняя церковная вражда к зрелищу, к миму, к смеху. Более того, отказал он именно в одежде для переодеваний, для маскарада, то есть в конечном счете для обновления и перерождения. Он — враг обновления и новой жизни. Это — старость, которая не хочет родить и умереть, это — отвратительная для Рабле бесплодная и упорствующая старость. Пошеям — враг именно той площадной веселой правды о смене и обновлении, которая проникала собой и образы дьяблерии, задуманной Виллоном. И вот эта правда, ставшая на время силой, и должна была его погубить. Он и погиб чисто карнавальною смертью через разъятие его тела на части.

Образ Пошеям, обрисованный одним его поступком, имеющим символически расширенное значение, воплощает для Рабле дух готического века, с его односторонней серьезностью, основанной на страхе и принуждении, с его стремлением воспринимать всё sub specie aeternitatis, то есть под углом зрения вечности, вне реального времени; эта серьезность тяготела к неподвижной, незыблемой иерархии и не допускала никакой смены ролей и обновления. В сущности, от этого готического века с его односторонней окаменевшей серьезностью остались в эпоху Рабле только ризы, годные для веселых карнавальных переодеваний. Но эти ризы ревниво оберегались тупыми и мрачно-серьезными ризничими Пошеям. С этими Пошеям и расправляется Рабле, а ризы он все же использует для обновляющего карнавального веселья.

В своем романе и своим романом Рабле поступает совершенно так же, как Виллон и как де Баше. Он действует по их методу. Он пользуется народно-праздничной системой образов с ее признанными и веками освященными правами на свободу и вольность, чтобы расправиться

всерьез со своим врагом — готическим веком. Это — только веселая игра, и потому она неприкосновенна. Но это игра́ без рампы. И вот Рабле в атмосфере признанной вольности этой игры совершает нападение на основные догматы, таинства, на самое святое святых средневекового мировоззрения.

Нужно признать, что эта «проделка Виллона» Рабле вполне удалась. Несмотря на откровенность своих высказываний, он не только избег костра, но, в сущности, не подвергался даже сколько-нибудь серьезным гонениям и неприятностям. Ему приходилось, конечно, принимать подчас меры предосторожности, исчезать иногда на некоторое время с горизонта, даже переходить французскую границу. Но в общем все кончалось благополучно и, по-видимому, без особых забот и волнений. За какие сравнительно пустяки, но сказанные без смеха, погиб на костре бывший друг Рабле — Этьен Доле. Он не владел методом де Баше и Виллона.

Рабле подвергался нападкам агеластов, то есть людей, не признававших особых прав за смехом. Все его книги были осуждены Сорбонной (что, впрочем, нисколько не мешало их распространению и переизданию); в конце жизни он подвергся очень жестокому нападению монаха Пюи-Эрбо; с протестантской стороны он подвергался нападкам Кальвина; но голоса всех этих агеластов остались одинокими; карнавальные права смеха оказались сильнее[1]. Проделка Виллона, повторяем, Рабле вполне удалась.

Но использование системы народно-праздничных форм и образов нельзя понимать как внешний и механический прием защиты от цензуры, как поневоле усвоенный «эзоповский язык». Ведь народ тысячелетиями пользовался правами и вольностями праздничных смеховых образов, чтобы воплощать в них свой глубочайший критицизм, свое недоверие к официальной правде и свои лучшие чаяния и стремления. Можно сказать, что свобода была не столько внешним правом, сколько самим внутренним содержанием этих образов. Это был тысячелетиями слагавшийся язык «бесстрашной речи»,

[1] Державшаяся до последнего времени легенда о жестоких гонениях, которым Рабле якобы подвергся перед самою смертью, совершенно развеяна Абелем Лефраном. Рабле умер, по-видимому, вполне спокойно, не потеряв ни покровительства двора, ни поддержки своих высокопоставленных друзей.

речи без лазеек и умолчаний о мире и о власти. Вполне понятно, что этот бесстрашный и свободный язык образов давал и богатейшее положительное содержание для нового мировоззрения.

Де Баше использовал традиционную форму «nopces à mitaines» не только для того, чтобы просто сделать избиение ябедников безнаказанным. Мы видели, что это избиение совершалось как торжественный обряд, как выдержанное и осмысленное во всех деталях смеховое действо. Это было избиение большого стиля. Удары, сыпавшиеся на кляузников, были зиждительными свадебными ударами; они сыпались на старый мир (ябедники были его представителями) и одновременно помогали зачатию и рождению нового мира. Внешняя свобода и безнаказанность неотделимы и от внутреннего положительного смысла этих форм, от их миросозерцательного значения.

Такой же характер носило и карнавальное растерзание Пошеям. Оно также было выдержано в большом стиле и осмыслено во всех деталях. Пошеям был представителем старого мира, и его растерзание было положительно оформлено. Свобода и безнаказанность и здесь неотделимы от положительного содержания всех образов и форм этого эпизода.

Карнавальное оформление расправы со старым миром не должно вызывать нашего изумления. Даже большие экономические и социально-политические перевороты тех эпох не могли не подвергаться известному карнавальному осознанию и оформлению. Я коснусь двух общеизвестных явлений из русской истории. Иван Грозный, борясь с удельным феодализмом, с древней удельно-вотчинной правдой и святостью, ломая старые государственно-политические, социальные и в известной мере моральные устои, не мог не подвергнуться существенному влиянию народно-праздничных площадных форм, форм осмеяния старой правды и старой власти со всей их системой травестий (маскарадных переодеваний), иерархических перестановок (выворачиваний наизнанку), развенчаний и снижений.

Не порывая со звоном колоколов, Грозный не мог обойтись и без звона шутовских бубенчиков; даже во внешней стороне организации опричнины были элементы карнавальных форм (вплоть до такого, например, карнавального атрибута, как метла), внутренний же быт опричнины (ее жизнь и пиры в Александровской

слободе) носил резко выраженный карнавальный и поплощадному экстерриториальный характер. Позже, в период стабилизации, опричнина не только была ликвидирована и дезавуирована, но проводилась борьба с самым духом ее, враждебным всякой стабилизации.

Все это довольно ярко проявилось и в эпоху Петра I: звон шутовских бубенчиков для него почти вовсе заглушает колокольный звон. Известна широкая культивация Петром поздних форм праздника дураков (такой легализации и государственного признания этот праздник за все тысячелетие своего существования никогда и нигде не получал); развенчания и шутейные увенчания этого праздника прямо вторгались в государственную жизнь, вплоть до слияния шутейных званий с реальной государственной властью (в отношении Ромодановского, например); новое внедрялось в жизнь первоначально в «потешном» наряде; в ходе реформ ряд моментов их переплетался с элементами почти шутовского травестирования и развенчания (стрижка бород, европейское платье, политес). Однако карнавальные формы в Петровскую эпоху носили более импортный характер; в эпоху Грозного эти формы были народнее, живее, сложнее и противоречивее.

Таким образом, внешняя свобода народно-праздничных форм была неотделима от их внутренней свободы и от всего их положительного миросозерцательного содержания. Они давали новый положительный аспект мира и одновременно давали право на его безнаказанное выражение.

Миросозерцательный смысл народно-праздничных форм и образов мы уже выяснили выше и возвращаться к нему не будем. Но теперь нам ясны и особые функции этих форм в романе Рабле.

Эти особые функции станут еще яснее в свете той проблемы, которую решала вся литература Ренессанса. Эпоха искала таких условий и таких форм, которые сделали бы возможной и оправданной предельную свободу и откровенность мысли и слова. При этом внешнее (так сказать, цензурное) и внутреннее право на эту свободу и откровенность не отделялись друг от друга. Откровенность в ту эпоху понималась, конечно, не в узкосубъективном смысле, как «искренность», «правда души», «интимность» и т. п.; эпоха была гораздо серьезнее всего этого. Дело шло о совершенно объективной, всенародной, гром-

кой, площадной откровенности, касавшейся всех и вся. Нужно было поставить мысль и слово в такие условия, чтобы мир повернулся бы к ним другою своею стороною, тою, которая была скрыта, о которой не говорили вовсе или говорили не по существу, которая не укладывалась в слова и формы господствующего мировоззрения. И в областях мысли и слова искали Америку, хотели открыть антиподов, стремились заглянуть на западную половину земного шара, спрашивали, «что под нами?». Мысль и слово искали новую реальность за видимым горизонтом господствующего мировоззрения. Часто нарочито переворачивали слова и мысли, чтобы посмотреть, что за ними находится на самом деле, какова их изнанка. Искали такую позицию, с которой можно было бы заглянуть по ту сторону господствующих форм мышления и господствующих оценок, с которой можно было бы осмотреться в мире по-новому.

Одним из первых, поставивших эту проблему с полной сознательностью, был Боккаччо. Чума, обрамляющая «Декамерон», должна создать искомые условия для откровенности и неофициальности речи и образов. В заключении «Декамерона» Боккаччо подчеркивает, что положенные в основу его книги беседы происходили «не в церкви, о делах которой следует говорить в чистейших помыслах и словах... и не в школах философии... а в *садах*, *в увеселительном месте*, среди молодых женщин, хотя уже зрелых и неподатливых на россказни, и в *такую пору*, когда для самых почтенных людей было не неприличным *ходить со штанами на голове* во свое спасение».

В другом месте (в конце шестого дня) один из участников бесед — Дионео — говорит: «Разве вы не знаете, что по злополучию этого времени *судьи покинули свои суды, законы, как божеские, так и человеческие безмолвствуют*, и каждому предоставлен широкий произвол в целях сохранения жизни? Поэтому, если в беседах ваша честность очутится в несколько *более свободных границах*, то не затем, чтобы воспоследовало от того что-либо непристойное в поступках, а дабы доставить удовольствие вам и другим».

Конец этих слов обставлен характерными для Боккаччо оговорками и смягчениями, но их начало правильно раскрывает роль чумы в его замысле: она дает право на иное слово, на иной подход к жизни и миру, не только отпали все условности, но и законы «как бо-

жеские, так и человеческие безмолвствуют». Жизнь выведена из ее обычной колеи, паутина условности порвана, все официальные и иерархические границы сметены, создана специфическая атмосфера, дающая и внешнее и внутреннее право на свободу и откровенность. Даже самому почтенному человеку можно было надеть «штаны на голову». Поэтому проблема жизни и обсуждается здесь «не в церкви и не в школах философии», а «в увеселительном месте».

Мы говорим здесь об особых функциях образа чумы в «Декамероне»: она дает собеседникам и автору и внешнее и внутреннее право на особую откровенность и вольность. Но, кроме того, чума, как сгущенный образ смерти,— необходимый ингредиент всей системы образов «Декамерона», где обновляющий материально-телесный низ играет ведущую роль. «Декамерон» — итальянское завершение карнавального гротескного реализма, но в его более бедных и мелких формах.

Другим решением той же проблемы была тема безумия или глупости главного героя. Искали внешней и внутренней свободы от всех форм и догм умирающего, но еще господствующего мировоззрения, чтобы взглянуть на мир другими глазами и увидеть его по-другому. Безумие или глупость героя (конечно, в амбивалентном значении этих слов) давали право на такой взгляд.

Раблезианское решение той же проблемы — прямое обращение к народно-праздничным формам. Они давали и мысли и слову наиболее радикальную, но в то же время и наиболее положительную и содержательную, внешнюю и внутреннюю свободу.

* * *

Влияние карнавала — в самом широком значении этого слова — было огромным во все эпохи развития литературы, но это влияние было в большинстве случаев подспудным, непрямым, трудно уловимым,— в эпоху же Возрождения оно было не только необычайно сильным, но и прямым, непосредственным и отчетливо выраженным даже во внешних формах. Ренессанс — это, так сказать, прямая карнавализация сознания, мировоззрения и литературы.

Официальная культура средневековья вырабатывалась на протяжении долгих веков, она имела и свой героический творческий период, она была всеобъемлющей

и всепроникающей; она обволакивала и опутывала весь мир и каждый уголок сознания человека, она была поддержана такой единственной в своем роде организацией, какой была католическая церковь. В эпоху Ренессанса феодальная формация кончалась, но власть ее идеологии над сознанием была еще чрезвычайно сильной.

На что могли опереться идеологи Ренессанса в своей борьбе с официальной культурой средневековья? А ведь борьба их была могучей и победоносной. Книжные античные источники сами по себе не могли, конечно, послужить достаточной опорой. Ведь и античность могла быть воспринята (и действительно воспринималась многими) сквозь призму средневекового мировоззрения. Чтобы открыть гуманистическую античность, уже надо было освободить свое сознание от тысячелетней власти категорий средневекового мышления, уже надо было овладеть позицией по ту сторону официальной культуры, выйти из многовековой колеи идеологического развития.

Такую опору могла дать только тысячелетиями слагавшаяся могучая народная смеховая культура. Прогрессивные деятели Ренессанса были непосредственно причастны этой культуре и прежде всего ее народно-праздничной карнавальной стороне, которой мы и посвятили настоящую главу. Карнавал (повторяем, в самом широком значении этого слова) освобождал сознание от власти официального мировоззрения, позволял взглянуть на мир по-новому; без страха, без благоговения, абсолютно критически, но в то же время и без нигилизма, а положительно, ибо раскрывал избыточное материальное начало мира, становление и смену, неодолимость и вечное торжество нового, бессмертие народа. Это была могучая опора для штурма готического века и для выработки основ нового мировоззрения. Это и есть та карнавализация сознания, о которой мы говорили, — полное освобождение от готической серьезности, чтобы проложить пути к серьезности новой, свободной и трезвой.

Добролюбов в одной из своих рецензий высказал замечательную мысль: «Нужно выработать в душе *твердое убеждение в необходимости и возможности полного исхода из настоящего порядка этой жизни*, для того чтобы получить силу изображать ее поэтическим образом»[1].

---

[1] Добролюбов Н. А. Стихотворения Ивана Никитина.— Собр. соч. в девяти томах, т. 6. Л., 1963, с. 167.

В основе прогрессивной литературы Ренессанса и лежало такое «твердое убеждение в необходимости и возможности полного исхода из настоящего порядка этой жизни». Только благодаря этому убеждению в необходимости и возможности радикальной смены и обновления всего существующего творцы Ренессанса и могли увидеть мир так, как они его видели. Но именно это убеждение пронизывает насквозь и всю народную смеховую культуру, пронизывает не как отвлеченная мысль, а как живое мироощущение, определяющее все формы и образы этой культуры. Официальная культура средневековья всеми своими формами, образами и отвлеченной системой своих мыслей внушала прямо противоположное убеждение в незыблемости и неизменности существующего миропорядка и существующей правды, вообще в вечности и неизменности всего существующего. Это внушение в эпоху Ренессанса было еще могущественным, и его нельзя было преодолеть путем исканий индивидуальной мысли или путем кабинетного изучения античных источников (изучения, не освещенного «карнавальным сознанием»). Настоящую опору могла дать только народная культура.

Вот почему во всех великих произведениях Ренессанса мы явственно ощущаем проникающую их карнавальную атмосферу, вольный ветер народно-праздничной площади. И в самом построении их, в самой своеобразной логике их образов мы можем вскрыть карнавальную основу, хотя она и не дана с такою внешнею наглядностью и четкостью, как у Рабле.

Анализ, подобный тому, какой мы применили в настоящей главе к Рабле, позволил бы вскрыть существенный карнавальный момент и в организации шекспировской драмы. Дело идет не только о втором шутовском плане его драм. Карнавальная логика развенчаний-увенчаний — и в прямой и в скрытой форме — организует и их серьезный план. Но главное — это проникающее шекспировскую драму «убеждение в возможности полного исхода из настоящего порядка этой жизни», определяющее бесстрашный, предельно трезвый (но не переходящий в цинизм) реализм Шекспира и его абсолютный адогматизм. Этот карнавальный пафос радикальных смен и обновлений является основой шекспировского мироощущения. Это позволило ему увидеть происходящую в самой действительности великую

смену эпох и в то же время понять и ограниченность этой смены.

Немало у Шекспира и внешних проявлений карнавальной стихии: образов материально-телесного низа, амбивалентных непристойностей, народно-пиршественных образов и др. (о чем мы говорили во введении).

Карнавальная основа «Дон Кихота» Сервантеса, а также и его новелл совершенно несомненна: роман прямо организован как сложное карнавальное действо со всеми его внешними аксессуарами. Глубина и последовательность сервантесовского реализма также определяется чисто карнавальным пафосом смен и обновлений.

Литература Ренессанса еще нуждается в специальном изучении в свете правильно понятых народно-праздничных карнавальных форм.

* * *

Роман Рабле — наиболее праздничное произведение во всей мировой литературе. Он воплотил в себе самую сущность народной праздничности. Именно этим он так резко выделяется на фоне серьезно-будничной и официально-торжественной литературы последующих веков, особенно литературы XIX века. Поэтому и невозможно понять Рабле с позиций господствовавшей в этом веке сугубо непраздничной концепции мира.

Однако праздничность в условиях буржуазной культуры только сузилась и исказилась, но не умерла. Праздник — первичная и неуничтожимая категория человеческой культуры. Он может оскудеть и даже выродиться, но он не может исчезнуть вовсе. Частный и комнатный праздник человека буржуазной эпохи все же сохраняет в себе в искаженном виде исконную природу праздника: в праздник двери дома открыты для гостей (в пределе — для всех, для всего мира), в праздник все изобильнее (праздничная еда, одежда, убранство помещения), сохраняются, конечно, и праздничные пожелания всех благ (но с почти полной утратой амбивалентности), праздничные тосты, праздничные игры и ряжение, праздничный веселый смех, шутки, танцы и т. п. Праздник не поддается никакому утилитарному осмыслению (как отдых, разрядка и пр.). Праздник как раз и освобождает от всякой утилитарности и практицизма; это — временный выход в утопический мир. Нельзя све-

сти праздник и к определенному ограниченному содержанию (например, к отмечаемому праздником историческому событию),— он вырывается за пределы всякого ограниченного содержания. Нельзя оторвать праздник и от жизни тела, земли, природы, космоса. В праздник и «солнце играет на небе». Существует как бы особая «праздничная погода»[1]. Все это в ущербном виде сохраняется в праздниках и в буржуазную эпоху.

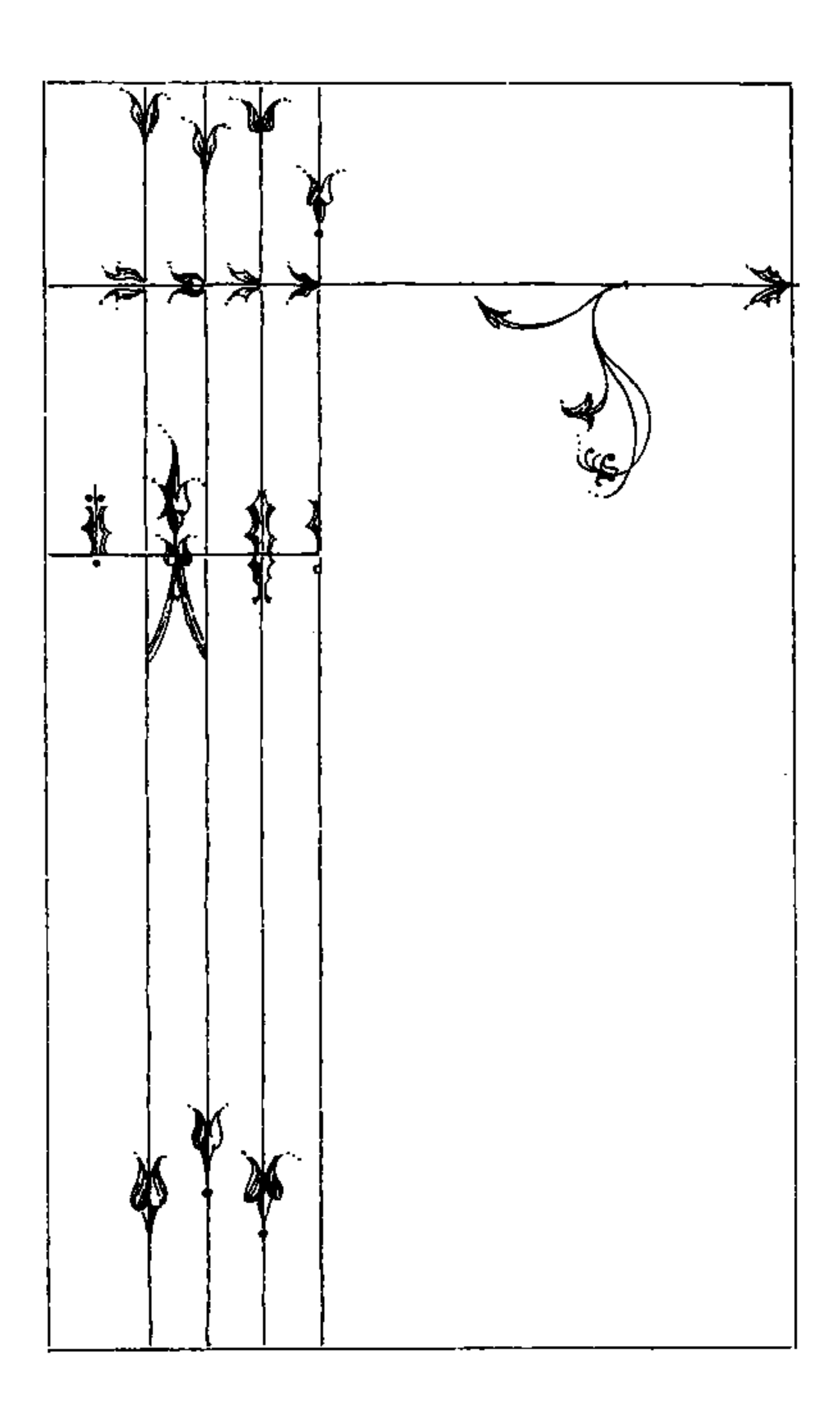
Характерно, что в западной философии последних лет, а именно — в философской антропологии, делаются попытки раскрыть особое праздничное мироощущение (праздничную настроенность) человека, особый праздничный аспект мира и использовать его для преодоления пессимистической концепции экзистенциализма. Однако философская антропология с ее феноменологическим методом, чуждым подлинной историчности и социальности, не может разрешить эту задачу; кроме того, она ориентируется на ущербную праздничность буржуазной эпохи[2].

---

[1] Интересная задача — проанализировать этимоны и оттенки значений слов, обозначающих праздник в разных языках, а также исследовать праздничные образы в народном языке, в фольклоре и в художественной литературе: в своей совокупности они слагаются в целостную картину праздничного мира, праздничной вселенной.

[2] Наиболее интересная попытка раскрыть праздничное мироощущение человека делается в книге О. Больнова. См.: Bollnow O. F. Neue Geborgenheit. Das Problem einer Überwindung des Existentialismus. Stuttgart, 1955 (Больнов О. Ф. Новая убереженность. Проблема преодоления экзистенциализма. Штутгарт, 1955). В конце книги дается дополнительное специальное исследование, посвященное празднику: Zur Anthropologie des Festes, S. 195—243. Автор совершенно не привлекает исторического материала, не делает различий между народными (карнавальными) и официальными праздниками, игнорирует смеховой аспект мира, всенародность, утопичность праздника. Несмотря на это, в книге Больнова много ценных наблюдений.

Глава
четвертая
Пиршест-
венные
образы
у Рабле



> Здесь перед нами нечто весьма *возвышенное:* в прекрасном образе воплощен *принцип питания*, которым держится весь мир, которым проникнута вся природа.
>
> *Гете (по поводу «Коровы» Мирона)*

Пиршественные образы в романе Рабле, то есть образы еды, питья, поглощения, непосредственно связаны с народно-праздничными формами, разобранными нами в предыдущей главе. Ведь это вовсе не будничная, не частно-бытовая еда и питье индивидуальных людей. Это — *народно-праздничная пиршественная еда*, в пределе — *«пир на весь мир»*. Могучая тенденция *к изобилию* и к всенародности наличная в каждом образе еды и питья у Рабле, она определяет оформление этих образов, их *положительный гиперболизм*, их *торжественно-веселый тон*. Эта тенденция к изобилию и всенародности — как бы дрожжи, подмешанные ко всем образам еды; на этих дрожжах они поднимаются, растут, распухают до избытка и чрезмерности. Все образы еды у Рабле подобны тем грандиозным колбасам и булкам, которые обычно торжественно проносились в карнавальных процессиях.

Пиршественные образы органически сочетаются со всеми другими народно-праздничными образами. Пир — обязательный момент во всяком народно-праздничном веселье. Без него не обходится и ни одно существенное смеховое действо. Мы видим, что в доме де Баше кляузников избивают во время свадебного пира. Растерзание Пошеям также происходит в то время, когда участники дьяблерии сошлись в кабачке, чтобы попировать. Все это, конечно, не случайно.

Роль пиршественных образов в романе Рабле громадна. Нет почти ни одной страницы, где бы эти образы не фигурировали, хотя бы в виде метафор и эпитетов, заимствованных из области еды и питья.

Пиршественные образы очень тесно переплетены с образами гротескного тела. Иногда бывает трудно провести между ними четкую границу, настолько они органично и существенно между собою связаны, например, в разобранном нами эпизоде праздника убоя скота (смешение пожирающего и пожираемого тела). Если мы обратимся к первой (хронологически) книге романа — к «Пантагрюэлю», то мы сразу увидим, как неразрывно переплетаются друг с другом эти образы. Автор рассказывает, как земля после убийства Авеля впитала в себя его кровь и поэтому стала исключительно плодородной. Далее, люди едят ягоды кизиля, отсюда чрезмерный рост их тел. Мотив разинутого рта — ведущий мотив «Пантагрюэля» — и связанный с ним мотив глотания лежат на самой границе образов тела и образов еды и питья. Далее, из разверзшегося лона рожающей матери Пантагрюэля выезжает обоз с солеными закусками. Мы видим, таким образом, как неразрывно связаны образы еды с образами тела и с образами производительной силы (плодородия, роста, родов).

Проследим роль пиршественных образов по всему роману.

Все первые подвиги Пантагрюэля, совершенные им еще в колыбели, — это подвиги еды. Образ жаркого на вертеле является ведущим в турецком эпизоде Панурга. Пиром кончается эпизод тяжбы между Лижизадом и Пейвино и также эпизод с Таумастом. Мы видели, какую громадную роль играет пир в эпизоде с сожжением рыцарей. Весь эпизод войны с королем Анархом проникнут пиршественными образами, преимущественно образами попойки, которая становится

почти главным орудием самой войны. Пиршественными образами проникнут и эпизод посещения Эпистемоном загробного царства. Сатурновским народным пиром в столице амороотов завершается весь эпизод войны с Анархом.

Не менее велика роль пиршественных образов и во второй (хронологически) книге романа. Действие открывается пиром на празднике убоя скота. Существенную роль играют образы еды в эпизоде воспитания Гаргантюа. Когда в начале пикрохолинской войны Гаргантюа возвращается домой, Грангузье устраивает пир, причем дается подробное перечисление блюд и дичи. Мы видели, какую роль играет хлеб и вино в завязке пикрохолинской войны и в эпизоде побоища в монастырском винограднике. Особенно богата эта книга всевозможными метафорами и сравнениями, заимствованными из области еды и питья. Кончается эта книга словами: «Et grand chere!»[1]

Меньше пиршественных образов в третьей книге романа, но они есть и здесь и рассеяны в различных эпизодах. Подчеркнем, что консультация Панургом богослова, врача и философа происходит во время обеда; тематика всего этого эпизода — вольное обсуждение природы женщин и вопросов брака — типична для «застольных бесед».

Роль пиршественных образов в четвертой книге снова резко усиливается. Эти образы являются ведущими в карнавальном эпизоде колбасной войны. В этой же книге дается в эпизоде с гастролятрами и самое длинное перечисление блюд и напитков, какое только знает мировая художественная литература. Здесь же дано знаменитое прославление Гастера и его изобретений. Проглатывание и еда играют существенную роль в эпизоде с великаном Бренгнарийлем и в эпизоде с «островом ветров», где питаются исключительно ветрами. Здесь есть глава, посвященная «монахам на кухне». Наконец, кончается книга пирушкой на корабле, с помощью которой Пантагрюэль и его спутники «исправляют погоду». Последние слова книги, завершающие длинную скатологическую тираду Панурга: «Выпьем!»

---

[1] Обращает на себя внимание почти полное отсутствие пиршественных образов в эпизоде с Телемским аббатством. Подробно указаны и описаны все помещения аббатства, но, как это ни странно, забыта кухня, для нее не оказалось места в Телеме.

Это — и последнее слово романа, написанное самим Рабле.

Какое же значение имеют в романе все эти пиршественные образы?

Мы уже говорили, что они неразрывно связаны с праздниками, со смеховыми действами, с гротескным образом тела; кроме того, они самым существенным образом связаны *со словом, с мудрой беседой, с веселой истиной*. Мы отметили наконец присущую им тенденцию к изобилию и всенародности. Чем же объясняется такая исключительная и универсальная роль пиршественных образов?

Еда и питье — одно из важнейших проявлений жизни гротескного тела. Особенности этого тела — его открытость, незавершенность, его взаимодействие с миром. Эти особенности *в акте еды* проявляются с полной наглядностью и конкретностью: тело выходит здесь за свои границы, оно глотает, поглощает, терзает мир, вбирает его в себя, обогащается и растет за его счет. Происходящая в разинутом, грызущем, терзающем и жующем рту *встреча человека с миром* является одним из древнейших и важнейших сюжетов человеческой мысли и образа. Здесь человек вкушает мир, ощущает вкус мира, вводит его в свое тело, делает его частью себя самого. Пробуждающееся сознание человека не могло не сосредоточиться на этом моменте, не могло не извлекать из него ряда очень существенных образов, определяющих взаимоотношение между человеком и миром. *Эта встреча с миром в акте еды была радостной и ликующей.* Здесь *человек торжествовал над миром*, он поглощал его, а не его поглощали; граница между человеком и миром стиралась здесь в положительном для человека смысле.

Еда в древнейшей системе образов была неразрывно связана *с трудом*. Она завершала труд и борьбу, была их венцом и победой. *Труд торжествовал в еде.* Трудовая встреча человека с миром, трудовая борьба с ним кончалась едою — поглощением отвоеванной у мира части его. Как *последний победный этап труда* еда часто замещает собою в системе образов весь трудовой процесс в его целом. В более древних системах образов вообще не могло быть резких границ между едою и трудом: это были две стороны одного и того же явления — борьбы человека с миром, кончав-

шейся победой человека. Нужно подчеркнуть, что и труд и еда были коллективными; в них равно участвовало все общество. Эта коллективная еда, как завершающий момент коллективного же трудового процесса,— не биологический животный акт, а событие социальное. Если оторвать еду от труда, завершением которого она была, и воспринимать ее как частно-бытовое явление, то от образов встречи человека с миром, вкушения мира, разинутого рта, от существенной связи еды со словом и веселой истиной ничего не остается, кроме ряда натянутых и обессмысленных метафор. Но в системе образов трудящегося народа, продолжающего завоевывать свою жизнь и еду в трудовой борьбе, продолжающего поглощать только завоеванную, осиленную часть мира,— пиршественные образы продолжают сохранять свое важное значение, свой универсализм, свою существенную связь с жизнью, смертью, борьбой, победой, торжеством, возрождением. Поэтому образы эти и продолжали жить в своем универсальном значении во всех областях народного творчества. Они продолжали здесь развиваться, обновляться, обогащаться новыми оттенками значений, они продолжали заключать новые связи с новыми явлениями. Они росли и обновлялись вместе с народом, их творившим.

Пиршественные образы, следовательно, вовсе не были мертвыми пережитками угаснувших эпох, пережитками, например, раннего охотничьего периода, когда во время коллективной охоты производилось коллективное растерзание и пожирание побежденного зверя, как это утверждают некоторые этнологи и фольклористы. Подобные упрощенные представления о первобытной охоте придают большую наглядность и кажущуюся ясность объяснениям происхождения ряда пиршественных образов, связанных с растерзанием и глотанием. Но уже и самые древние дошедшие до нас пиршественные образы (как и образы гротескного тела) гораздо сложнее этих примитивных представлений о примитивном: они глубоко осознаны, намеренны, философичны, богаты оттенками и живыми связями со всем окружающим контекстом; они вовсе не похожи на мертвые пережитки забытых мировоззрений. Совершенно иной характер носит жизнь этих образов в культах и обрядах официальных религиозных систем. Здесь действительно зафиксирована в сублимированном виде более древняя стадия развития этих образов. Но в народно-праздничной системе эти

образы проделали тысячелетний путь развития и обновления и в эпоху Рабле, да и в последующие века, продолжали жить осмысленною и художественно-продуктивною жизнью.

* * *

Особенно богатую жизнь вели эти пиршественные образы в гротескном реализме. Именно здесь нужно искать главные источники раблезианских пиршественных образов. Влияние античного симпосиона имеет второстепенное значение.

В акте еды, как мы сказали, границы между телом и миром преодолеваются в положительном для тела смысле: оно торжествует над миром, над врагом, празднует победу над ним, растет за его счет. Этот момент победного торжества обязательно присущ всем пиршественным образам. Не может быть грустной еды. Грусть и еда несовместимы (но смерть и еда совмещаются отлично). Пир всегда торжествует победу — это принадлежит к самой природе его. Пиршественное торжество — универсально: это — торжество жизни над смертью. В этом отношении оно эквивалентно зачатию и рождению. Победившее тело принимает в себя побежденный мир и обновляется.

Поэтому пир как победное торжество и обновление в народном творчестве очень часто выполняет функции завершения. В этом отношении он эквивалентен свадьбе (производительный акт). Очень часто обе завершающих концовки сливаются в образе «брачного пира», которым и кончаются народные произведения. Дело в том, что «пир», «свадьба» и «брачный пир» дают не абстрактный и голый конец,— но именно завершение, всегда чреватое новым началом. Характерно, что в народном творчестве смерть никогда не служит завершением. Если она и появляется к концу, то за нею следует тризна (т. е. погребальный пир; так, например, кончается «Илиада»); тризна и есть подлинное завершение. Это связано с амбивалентностью всех образов народного творчества: конец должен быть чреват новым началом, как смерть чревата новым рождением.

Победно-торжествующая природа всякого пира делает его не только подходящим завершением, но и не менее подходящим обрамлением для ряда существенных событий. Поэтому и у Рабле пир почти всегда либо завершает, либо обрамляет событие (например, избиение ябедников).

Но особенно важное значение имеет пир как существенное обрамление мудрого слова, речей, веселой правды. Между словом и пиром существует исконная связь. В наиболее ясной и классической форме эта связь дана в античном симпосионе. Но и средневековый гротескный реализм знал свою очень своеобразную традицию симпосиона, то есть пиршественного слова.

Соблазнительно искать генезис этой связи между едою и словом у самой колыбели человеческого слова. Но этот «последний» генезис, если бы и удалось его установить с известной степенью вероятия, немного бы нам дал для понимания последующей жизни и последующего осмысления этой связи. Ведь и для античных авторов симпосиона — для Платона, Ксенофонта, Плутарха, Афинея, Макробия, Лукиана и др. — эта связь между словом и пиром вовсе не была мертвым пережитком, а живо осмысливалась ими. Такой же живой и осмысленной была эта связь и в гротескном симпосионе и у его наследника и завершителя — Рабле[1].

В прологе к «Гаргантюа» Рабле прямо говорит об этой связи. Вот это место: «Должно заметить, что на сочинение этой бесподобной книги я потратил и употребил как раз то время, которое я себе отвел для поддержания телесных сил, а именно — для еды и питья. Время это самое подходящее для того, чтобы писать о таких высоких материях и о таких важных предметах, что уже прекрасно понимали Гомер, образец для всех филологов, и отец поэтов латинских Энний, о чем у нас есть свидетельство Горация, хотя какой-то межеумок и объявил, что от его стихов пахнет не столько елеем, сколько вином.

---

[1] В обедненном виде традиция гротескного симпосиона продолжала, конечно, жить и дальше; мы встречаем ее в ряде явлений XIX века (например, в застольных беседах Бетховена); дожила она, в сущности, и до наших дней.

То же самое один паршивец сказал и о моих книгах,— а, да ну его в задницу! Насколько запах вина соблазнительнее, пленительнее, восхитительнее, животворнее и тоньше, чем запах елея! И если про меня станут говорить, что на вино я трачу больше, чем на масло, я возгоржусь так же, как Демосфен, когда про него говорили, что на масло он тратит больше, чем на вино. Когда обо мне толкуют и говорят, что я выпить гораздо и бутылке не враг,— это для меня наивысшая похвала; благодаря этой славе я желанный гость в любой приятной компании пантагрюэлистов» (кн. I, пролог).

В начале автор дает нарочитое принижение собственных писаний: он пишет только во время еды, следовательно тратит очень мало времени на эти писания, как на штуку и безделку. Поэтому можно понять в ироническом смысле и выражение «высокие материи и глубокие вопросы». Но это принижение сейчас же снимается ссылкой на Гомера и на Энния, которые поступали так же.

Застольное слово — шутливое и вольное слово; на него распространялись народно-праздничные права смеха и шутовства на свободу и откровенность. Рабле и надевает этот защитный шутовской колпак на свои писания. Но в то же время застольное слово и внутренне по своему существу его вполне устраивает. Вино он действительно предпочитает елею: ведь елей — символ «постной» благоговейной серьезности.

Рабле был совершенно убежден в том, что свободную и откровенную истину можно высказать только в атмосфере пира и только в тоне застольной беседы, ибо, помимо всяких соображений осторожности, только эта атмосфера и этот тон отвечали и самому существу истины, как ее понимал Рабле,— истине внутренне свободной, веселой и материалистичной.

За елейной серьезностью всех высоких и официальных жанров Рабле видел уходящую власть и уходящую истину прошлого: Пикрохолей, Анархов, Йанотусов, Пошеям, сутяг и ябедников, клеветников, палачей, всякого рода агеластов, каннибалов (которые вместо смеха лаяли), мизантропов, лицемеров, ханжей и т. п. Для него серьезность была либо тоном уходящей истины и обреченной силы, либо тоном слабого и запуганного всяче-

скими страхами человека. Между тем гротескный симпосион, народно-праздничные карнавальные пиршественные образы и отчасти «застольные беседы» древних давали ему смех, тон, словарь, целую систему образов, выражающих его новое понимание истины. Пир и пиршественные образы были наиболее благоприятной средой для абсолютно бесстрашной и веселой истины. Хлеб и вино (побежденный трудом и борьбою мир) разгоняют всякий страх и освобождают слово. Веселая, торжествующая встреча с миром в акте еды и питья человека-победителя, поглощающего мир, а не поглощаемого им, была глубоко созвучна самому существу раблезианского мировоззрения. Эта победа над миром в акте еды была конкретной, осязательной и материально-телесной; ощущался самый вкус побежденного мира. Мир кормит и будет кормить человечество. Притом в этом образе победы над миром не было ни грана мистики, ни грана отвлеченно-идеалистической сублимации.

Такой образ материализует истину, не позволяет ей оторваться от земли, но в то же время сохраняет ее универсалистичность и космичность. Темы и образы «застольных бесед» — это всегда «высокие материи» и «глубокие вопросы» — но они в той или иной форме развенчиваются и обновляются в материально-телесном плане: «застольные беседы» освобождены от требования соблюдать иерархические дистанции между вещами и ценностями, они свободно смешивают профанное со священным, высокое с низким, духовное с материальным; для них не существует мезальянсов.

Подчеркнем в приведенном отрывке противопоставление вина елею. Елей, как мы уже сказали,— символ официальной пиететной серьезности, «благоговения и страха божия». Вино освобождает от страха и благоговения. «Истина в вине» — свободная и бесстрашная истина.

Необходимо отметить еще один существенный момент: особую связь пиршественного слова с будущим и с прославлением-осмеянием. Этот момент до сих пор еще жив в банкетных речах и тостах. На пиру слово принадлежит как бы самому времени, убивающему и рождающему в одном и том же акте; потому это слово двусмысленно и амбивалентно. Даже в наиболее строгой и скованной форме симпосиона — у Пла-

тона и Ксенофонта — хвала сохраняет амбивалентность, включает в себя брань (хотя и смягченную): в прославлении Сократа можно говорить о его безобразной наружности, а сам Сократ может прославлять себя (у Ксенофонта) как сводника. Старость и юность, красота и безобразие, смерть и роды сливаются здесь часто в одном двуликом образе. Но праздничный голос времени прежде всего говорит о будущем. Момент пиршественного торжества неизбежно принимает форму предвосхищения лучшего будущего. Это придает особый характер пиршественному слову, освобожденному от оков прошлого и настоящего. В «Гиппократовом сборнике» есть трактат «О ветрах» (отлично известный Рабле); здесь дается такое пиршественное определение опьянению: «Так же точно и в опьянении: вследствие внезапного увеличения крови изменяются души и находящиеся в них мысли, и люди, забывшие настоящие злополучия, воспринимают надежды на будущие блага». Но эта утопичность пиршественного слова, живая еще и сегодня в банкетных речах и тостах, не отрывается от земли: будущее торжество человека дается в материально-телесных образах изобилия и обновления человека.

* * *

Значение и функции пиршественных образов в романе Рабле становятся яснее на фоне гротескной традиции симпосиона. Проследим основные явления этой традиции.

Гротескную традицию открывает знаменитая «Coena Cypriani», то есть «Вечеря Киприана». История создания этого своеобразного произведения остается проблематической. К св. Киприану, карфагенскому епископу (умер в 258 г.), в творения которого «Coena» обычно включалась, она, безусловно, не имеет никакого отношения. Установить время ее возникновения не представляется возможным. Это время падает где-то между V и VIII веками. Не ясна и та непосредственная и сознательная цель, которую ставил себе автор «Coena». Одни исследователи (например, H. Brewer) утверждают, что автор преследовал чисто дидактические, даже мнемонические цели: закрепить в памяти учеников и верующих имена и события Священного писания; другие (La-

pôtre) усматривали здесь пародию на «Пир» в честь богини Цереры Юлиана Отступника; наконец, некоторые (P. Lehmann и др.) видят в ней пародийное развитие проповеди веронского епископа Зенона. Об этой проповеди необходимо сказать несколько слов.

Веронский епископ Зенон составил своеобразную проповедь. По-видимому, он ставил себе целью несколько облагородить те буйные и не совсем христианские пиршества, которым предавалась его паства в пасхальные праздники. Для этой цели Зенон сделал выборку из Библии и из Евангелия всех тех мест, в которых говорится о еде и питье лиц священной истории, то есть другими словами — он произвел выборку из Священного писания всех пиршественных образов. Получилось своего рода обновление священного в материально-телесном плане. В проповеди этой есть элемент «risus paschalis», то есть того смеха и вольных шуток, которые, по древней традиции, разрешались на пасху в церковных проповедях.

«Вечеря Киприана» по своему содержанию действительно напоминает проповедь Зенона, но она идет гораздо дальше ее. Автор «Вечери» делает грандиозную выборку не только всех пиршественных, но и вообще всех праздничных образов из Библии и Евангелия. Он объединяет все эти образы в грандиозную и полную движения и жизни картину пира с исключительной карнавальной, точнее говоря, сатурналиевой свободой (связь «Вечери» с сатурналиями признается почти всеми исследователями). За основу взята евангельская притча о короле, который праздновал свадьбу своего сына (Матфей, XXII, 1—14). На грандиозном пиру сходятся, как сотрапезники, все действующие лица Ветхого и Нового завета — от Адама и Евы до Христа. На пиру они занимают место согласно Священному писанию, которое используется при этом самым причудливым образом: Адам садится посередине, Ева садится на фиговый листок, Каин на плуг, Авель на кувшин с молоком, Ной на ковчег, Авессалом на ветви, Иуда на денежный ящик и т. п. Подаваемые участникам пира блюда и напитки подобраны по тому же принципу: Христу, например, подается изюмное вино, так как оно называется «passus», Христос же претерпел «passio» (т. е. страсти). По тому же гротескному принципу построены и все остальные моменты пира. После еды (т. е. первой части

античного пира) Пилат приносит воду для мытья рук, Марфа, конечно, прислуживает за столом, Давид играет на арфе, Иродиада пляшет, Иуда раздает всем поцелуи, Ной, конечно, совершенно пьян, Петру (после пира) не дает заснуть петух и т. п. На другой день после пира все приносят хозяину подарки: Авраам барана, Моисей две скрижали, Христос ягненка и т. п. Затем вводится мотив кражи: обнаруживается, что во время пира многое было украдено; начинаются поиски украденных вещей, причем всех гостей третируют как воров, но затем во искупление всеобщей вины убивают одну Агарь и торжественно ее погребают. Таковы основные моменты построения и содержания «Вечери Киприана», открывающей литературную пиршественную традицию средних веков.

«Вечеря» — абсолютно свободная игра со всеми священными лицами, вещами, мотивами и символами Библии и Евангелия. Автор этой игры ни перед чем не останавливается. Страдания Христа по чисто словесному сходству влекут для него необходимость пить изюмное вино; все священные лица оказываются ворами и т. п. Причудливость соседств и неожиданность сочетаний священных образов поразительны; с подобными мезальянсами может соперничать только Рабле. Все Священное писание здесь закружилось в каком-то шутовском хороводе. Страсти бога, Ноев ковчег, фиговый листок Евы, иудин поцелуй и т. п.— превратилось в веселые подробности сатурналиева пира. Право на эту исключительную вольность дали автору «Вечери» избранные им, как исходный пункт, пиршественные образы. Эти образы, однажды избранные, создали атмосферу для абсолютно вольной игры. Материально-телесный характер пиршественных образов позволил втянуть в эту игру почти все содержание Священного писания, позволил развенчать и одновременно обновить его (в этом обновленном виде библейские образы действительно отлично запоминаются). Пир обладал могуществом освобождать слово от оков благоговения и страха божия. Все становилось доступным игре и веселью.

Подчеркнем одну особенность «Вечери»: на пире сходятся лица из различнейших эпох священной истории, происходит как бы собирание всей истории в лице ее представителей вокруг пиршественного стола. Пир приобретает грандиознейший мировой характер. Под-

черкнем также появление темы воровства, пародийной искупительной жертвы (Агарь) и пародийных похорон,— все это тесно переплетается с пиршественными образами и в последующих веках неоднократно возвращается в традиции гротескного симпосиона.

«Вечеря Киприана», начиная с IX века (в этом веке произошло ее возрождение), пользовалась громадным успехом и распространением как в первоначальной редакции, так и в различных переделках. До нас дошли три таких переделки: знаменитого фульдского аббата Рабана Мавра (855), дьякона Иоанна (877) и, наконец, Ацелина из Реймса (начало XI века).

Рабан Мавр был весьма строгим и ортодоксальным церковником; тем не менее он не увидел в «Вечери» ничего кощунственного; он сделал сокращенную редакцию «Вечери» и посвятил ее Лотарю II. В своем посвящении он полагает, что «Вечеря» может послужить королю «занимательным» чтением — «ad jocunditatem». Римский дьякон Иоанн переработал текст «Вечери» в стихотворную форму (старая «Вечеря» — прозаическая), присоединил к ней пролог и эпилог. Из пролога видно, что произведение Иоанна предназначалось для исполнения на школьном празднике во время пасхальных рекреаций, а из эпилога явствует, что «Вечеря» имела большой успех за пиршественным столом короля Карла Лысого. Эти факты очень характерны: они свидетельствуют о том, насколько в IX веке были священны права и вольности рекреаций и пира. Праздничный пир для Рабана Мавра (и для других представителей его времени) оправдывал такую игру священными предметами, которая в других условиях представлялась бы чудовищным кощунством.

Рукописи «Вечери» очень многочисленны во все последующие века, что свидетельствует о громадном влиянии этого средневекового симпосиона. Характерно, что исторический универсализм «Coena» и некоторые другие ее особенности повторяются в самом грандиозном пиршественном произведении XVI века — в «Средстве добиться успеха в жизни», а также и в «Сне Пантагрюэля»[1]. «Сон Пантагрюэля» написан под влиянием Рабле, но он, в свою очередь, определил основной

[1] D'Issoudun François Habert. Le songe de Pantagruel.

комплекс мотивов «Третьей книги» раблезианского романа.

Следующее произведение средневековой пиршественной традиции, на котором мы остановимся, относится к X веку. В так называемой «Кембриджской песенной рукописи» есть стихотворное произведение, в котором рассказывается, как некий плут является к майнцкому архиепископу Герингеру и клянется ему в том, что ему удалось, побывать в аду и на небе[1]. Христос, по его рассказу, на небе п и р у е т, причем п о в а р о м у него служит апостол Петр, а в и н о ч е р п и е м — Иоанн Креститель. Плуту удалось украсть с пиршественного стола кусок легкого, который он съел. Епископ Герингер налагает на него за это небесное воровство наказание. Это небольшое произведение очень характерно для средневековой пиршественной традиции: здесь травестируется тайная вечеря; образ пира позволяет перевести ее в материально-телесный план, ввести реальные кухонные детали, превратить апостола Петра в повара и т. п.

В XI—XII веках средневековая пиршественная традиция осложняется появлением в ней сатирического момента. В этом отношении очень показательно произведение XI века, называвшееся «Трактат Гарсии из Толедо». Здесь изображается непрерывный пир римской курии — папы и кардиналов. Сам папа пьет из большого золотого бокала; его мучает неутолимая жажда, он пьет за всех и за все: за искупление душ, за больных, за хороший урожай, за мир, за плавающих и путешествующих и т. д. (Здесь имеются элементы пародии на ектенью.) От него не отстают и кардиналы. Описание этого непрерывного пира, жажды и жадности папы и кардиналов полно резких преувеличений и длиннейших перечислений-номинаций хвалебно-бранного (т. е. амбивалентного) характера. Как образец гротескной сатиры это произведение обычно сопоставляется с раблезианским романом. Непомерный аппетит папы принимает здесь космические размеры.

«Трактат Гарсии» имеет совершенно открытую сатирическую направленность против подкупности, жад-

---

[1] Это «комическое загробное видение» кембриджских песен опубликовано в «The Cambridge sings, edited by Karl Breul». Cambridge, 1915, с. 59—85.

ности и разложения римской курии. Преувеличенные почти до космических масштабов пиршественные образы имеют здесь, как может показаться, чисто отрицательное значение: это — «преувеличение недолжного». Дело, однако, гораздо сложнее. Пиршественные образы, как и все народно-праздничные образы, амбивалентны. Здесь они действительно поставлены на службу узкосатирической, следовательно, отрицательной тенденции; но, служа ей, эти образы сохраняют и свою положительную природу. Она-то и порождает преувеличения, хотя эти последние и используются сатирически. Отрицание здесь не переходит на самую материю образов — на вино, на еду, на обилие. Самая материя образов остается положительной. В произведении этом нет серьезной и последовательной аскетической тенденции. Там, где такая тенденция есть (например, очень часто в протестантской сатире второй половины XVI века), материально-телесные образы неизбежно увядают, подаются сухо и скупо, преувеличения становятся абстрактными. В разбираемом произведении этого нет. Привлеченные в сатирических целях образы продолжают жить пиршественною жизнью. Они не исчерпываются той тенденцией, которой служат. И это нисколько не идет в ущерб сатире: автор ее весьма эффективно обличает курию, но в то же время он искренне находится во власти положительной силы своих пиршественных образов. Эти образы создают вольную атмосферу, позволяющую автору пародийно травестировать литургические и евангельские тексты.

Явление раздвоения традиционного (чаще всего народно-праздничного) образа очень распространено во всей мировой литературе. Общая формула этого явления такова: образ, сложившийся и развивавшийся в условиях гротескной концепции тела, то есть т е л а к о л л е к т и в н о г о и в с е н а р о д н о г о, применяется к ч а с т н о - б ы т о в о й т е л е с н о й ж и з н и классового человека. В фольклоре п и р у е т н а р о д и его п р е д с т а в и т е л и — з а м е с т и т е л и (богатыри, великаны) — здесь же пируют папы и кардиналы. Пируют они по-богатырски, но они вовсе не богатыри. Они пируют не от лица народа, а за счет народа и в ущерб ему. Там, где образ прямо или косвенно заимствован у фольклора, а применяется к характеристике жизни классовых, ненародных групп, там неизбежно возника-

11–205

ет это специфическое внутреннее противоречие образа и его особая напряженность. Конечно, наша формула неизбежно рационализирует и упрощает это явление: оно сложно, богато нюансами, борьбою противоречивых тенденций: в нем не сходятся концы с концами, как они вообще не сходятся и не могут сойтись в живой становящейся жизни. Украденный у народа хлеб не перестает быть хлебом, вино всегда прекрасно, хотя и пьет его папа. Вино и хлеб имеют свою логику, свою правду, свое непреодолимое стремление к бьющему через край избытку, им присущ неистребимый оттенок победного торжества и веселья.

Заложенная в народно-пиршественном образе тенденция к изобилию сталкивается и противоречиво переплетается с индивидуальной и классовой жадностью и корыстью. И тут и там — «много» и «больше», но их миросозерцательный смысл и ценностный тон глубоко различны. Пиршественные образы в классовой литературе сложны и противоречивы; их всенародная избыточная душа, унаследованная от фольклора, не уживается с частно-бытовым ограниченным и корыстным телом. Такой же осложненный и противоречивый характер обнаруживают и связанные с пиршественными образами образы толстого живота, разинутого рта, большого фалла и народный положительный образ «сытого человека». Толстый живот демонов плодородия и народных богатырей-обжор (например, Гаргантюа народных легенд) превращается в толстое пузо ненасытного аббата-симониста. Между этими крайними пределами образ живет раздвоенной, сложной и противоречивой жизнью.

В XVII веке одним из популярнейших представителей и мастеров народной комики был «Толстый Гильом» («Gros Guillaume», он был одним из трех Тюрлюпенов). Он был необычайно толст: «Ему надо было сделать много шагов, чтобы достать до собственного пупка». Он был подпоясан в двух местах — под грудью и под животом,— благодаря этому его тело принимало форму винной бочки; лицо его было густо обсыпано мукой, которая летела во все стороны, когда он двигался и жестикулировал. Таким образом, фигура его выражала хлеб и вино в телесном воплоще-

ни. Это ходячее на двух ногах изобилие земных благ пользовалось у народа грандиозным успехом. Толстый Гильом — воплощенная в человеческом образе веселая и всенародная пиршественная утопия, «сатурнов век», вернувшийся на землю. Святость и чистота его изобильного брюха не вызывает, конечно, никаких сомнений. Но вот круглое брюшко мистера Пиквика: в нем, безусловно, много от Толстого Гильома (точнее — от его английских сородичей — народных клоунов); английский народ ему аплодирует и всегда будет аплодировать; но это брюшко гораздо противоречивее и сложнее винной бочки Толстого Гильома.

Раздвоение и внутренняя противоречивость народно-пиршественных образов встречается в мировой литературе в разнообразнейших разновидностях и вариациях. Одной из таких вариаций и является разобранный нами «Трактат Гарсии».

Коснемся еще нескольких аналогичных явлений того же периода развития средневековой пиршественной сатиры. В «Латинских поэмах, приписываемых Вальтеру Мейпсу»[1], есть произведение «Магистр Голиас о некоем аббате» («Magister Golias de quodam abbate»). Здесь изображается день одного аббата. Заполнен этот день событиями исключительно одной материально-телесной жизни и прежде всего безмерной едой и питьем. Изображение всех этих событий телесной жизни (другой жизни аббат вообще не знает) носит явно гротескный характер: все преувеличено до чрезмерности, даются многочисленные перечисления тех разнообразных блюд, которые поглощает аббат. В самом начале рассказывается, какими разнообразными способами опорожняется аббат (с этого он начинает свой день). Материально-телесные образы живут и здесь сложною двойною жизнью. В них продолжает еще биться пульс того громадного коллективного тела, в утробе которого они родились[2]. Но этот богатырский пульс бьется здесь слабо

---

[1] См. «Poems attrib. to Walter Mapes», ed. Th. Wright. Лондон, 1841.

[2] В качестве автора этого произведения назван «Magister Golias». Это нарицательное имя для либертина, для человека, выбившегося из нормальной колеи жизни и вышедшего за рамки официального мировоззрения; оно применялось также и к пьяницам и кутилам, прожигателям жизни. Ваганты, как известно, также назывались «голиардами». Этимологически эти имена осмысливались двояко: по сходству с латинским словом «gula» (жадность) и по сходству с именем Голиафа; было живо и то и другое осмысливание, причем семантически они не

и с перебоями, ибо эти образы оторваны от того, что оправдывало их рост и их чрезмерность, что связывало их с народным изобилием. Пиршественное торжество «некоего аббата» — краденое торжество, ибо оно ничего не завершает. Положительный образ «пира на весь мир» и отрицательный образ паразитического обжорства слились здесь в одно внутренне противоречивое перебойное целое.

Совершенно аналогично построено другое произведение того же сборника «Апокалипсис Голиаса». Но здесь подчеркивается, что аббат, пьющий доброе вино, своим монахам оставляет плохое. Мы слышим здесь протестующий голос брата Жана, обвиняющего своего аббата в том, что пить доброе вино он любит, а организовать борьбу за монастырский виноградник не хочет и боится.

В латинской рекреативной литературе XII и XIII веков пиршественные образы, а также и образы, связанные с производительной силой, обычно сосредоточиваются вокруг фигуры монаха — пьяницы, обжоры и сладострастника. Образ такого монаха довольно сложный и перебойный. Во-первых, как излишне преданный материально-телесной жизни, он оказывается в резком противоречии с тем аскетическим идеалом, которому он, как монах, служит. Во-вторых, его чрезмерное обжорство есть паразитизм неработающего тунеядца. Но вместе с тем он оказывается для авторов этих произведений носителем положительного «скоромного» начала — еды, питья, производительной силы, веселья. Авторы этих историй дают в своем образе все три момента одновременно: нельзя сказать, где кончается хвала и где начинается порицание. Авторы менее всего проникнуты аскетическим идеалом. Акцент почти всегда падает именно на скоромный момент этих историй. Мы слышим голос демократического клирика, пытающегося прославить материально-телесные ценности, оставаясь

противоречили друг другу. Итальянские ученые Ф. Неря и Ф. Эрмини доказали существование особого «Голиафова цикла». Библейский великан Голиаф еще блаженным Августином и Бедой противополагался христианству как некое воплощение антихристианского начала. Вокруг образа Голиафа стали слагаться легенды и песни об его исключительном обжорстве и пьянстве. Это имя, по-видимому, вытеснило ряд местных фольклорных имен великанов, воплощавших гротескное тело.

в то же время в рамках церковной системы мировоззрения. Произведения эти, конечно, были связаны с рекреациями, с праздничным весельем, с жирными днями и с разрешенными в эти дни вольностями.

Остановимся на одной истории этого рода, пользовавшейся большой популярностью. Содержание ее чрезвычайно просто: один монах проводил ночи с замужней женщиной, пока однажды его не поймал муж этой женщины и не кастрировал его. Сочувствие авторов этой истории скорей на стороне монаха, чем мужа. При характеристике (иронической) «целомудрия» героини обычно указывается такое число ее любовников, которое превосходит всякое вероятие. По существу эта история есть не что иное, как «трагический фарс о гибели монашеского фалла». О популярности истории свидетельствует большое количество дошедших до нас рукописей ее, начиная с XIII века. В ряде рукописей она дается в форме «веселой проповеди», а в XV веке ей придавали даже форму «страстей». Так, в парижском кодексе она названа «Passio cuiusdem monachi». Оформлена она здесь как евангельское чтение и начинается словами: «Во время оно...» По существу это действительно «карнавальные страсти».

Одной из распространеннейших тем латинской рекреативной литературы в XII и XIII веках была тема о преимуществах в любовных делах клирика над рыцарем. От второй половины XII века дошло, например, произведение «Любовный собор в Ремиремонте», где изображается собор женщин. В речах участниц этого собора и восхваляются преимущества клириков над рыцарями в любовных делах. Аналогичны по тематике многочисленные произведения XIII века, изображающие соборы и синоды духовенства, собранные для защиты права клириков иметь жен и наложниц (конкубин). Это право доказывалось путем ряда пародийных ссылок на Евангелие и другие священные тексты[1].

Во всех этих произведениях фигура клирика или монаха становится противоречивой носительницей производительной мощи и материально-телесного избытка.

---

[1] Спор клирика с рыцарем разрабатывали и произведения на вульгарных языках (см. кн.: Oulmont Ch. Les débats du clerc et du chevalier. Paris, 1911).

Подготовляется образ брата Жана и отчасти образ Панурга. Но мы отклонились от собственно пиршественных образов.

В ту же эпоху средневековая пиршественная традиция развивается еще по двум линиям: в пародийных мессах пьяниц и в латинской лирике вагантов. Эти явления хорошо известны и не нуждаются в подробном рассмотрении. Рядом с пародийными мессами пьяниц («Missa de potatoribus» или «Potatorum missa») существовали и мессы игроков («Officium lusorum»), а иногда оба момента — вино и игра — объединялись в одной мессе. Мессы эти иногда довольно строго придерживаются текста подлинных церковных месс. Образы вина и пьянства почти вовсе лишены здесь амбивалентности. По своему характеру эти произведения приближаются к поверхностным формальным пародийным травестиям нового времени. В поэзии вагантов образы вина, еды, любви и игры обнаруживают свою связь с народно-праздничными формами. Есть здесь и влияние античной традиции застольных песен. Но в общем пиршественные образы в поэзии вагантов вступают в новую линию индивидуально-лирического развития.

Такова пиршественная традиция в латинской рекреативно-праздничной литературе средневековья. Влияние этой традиции на Рабле не подлежит, конечно, никакому сомнению. Произведения этой традиции, кроме того, имеют громадное освещающее значение, как явления родственные и параллельные.

Каковы же функции пиршественных образов в охарактеризованной нами средневековой традиции?

Повсюду здесь — от «Вечери Киприана» и проповеди Зенона и до поздних сатир и пародий XV и XVI веков — пиршественные образы *освобождают слово*, задают бесстрашный и свободный тон всему произведению. В средневековом симпосионе, в отличие от античного, в большинстве случаев нет философских речей и споров. Но всё произведение в целом, вся его словесная масса, проникнуто пиршественным духом. *Свободная игра со священным* — вот основное содержание средневекового симпосиона. Но это не нигилизм и не примитивное удовольствие от снижения высокого. Мы не поймем духа гротескного симпосиона, если не будем учитывать глубоко положительного момента *победного торжества*, присущего вся-

кому пиршественному образу фольклорного происхождения. Сознание своей *чисто человеческой материально-телесной силы* проникает гротескный симпосион. *Человек не боится мира, он его победил, и он его вкушает.* В атмосфере этого *победного вкушения* мир выглядит по-новому — как изобильная жатва, как избыточный приплод. Рассеиваются все мистические страхи (призраки на пиру являются только узурпаторам и представителям старого умирающего мира). Пиршественное слово одновременно и универсалистично и материалистично. Поэтому гротескный симпосион пародийно травестирует и снижает всякую чисто идеальную, мистическую и аскетическую победу над миром (т. е. победу отвлеченного духа). В средневековом гротескном симпосионе почти всегда есть элементы пародийной травестии тайной вечери. Эти черты гротескного симпосиона сохраняются даже там, где он максимально подчинен узкосатирическим тенденциям.

О том, как велика была способность еды и питья освобождать слово, свидетельствует вторжение в язык клириков и школяров громадного количества речевых, «разговорных», пародийных травестий священных текстов, связанных с едою и питьем. Такие разговорные травестии священного слова употреблялись при всякой бытовой пирушке. Вывернутые наизнанку и сниженные священные тексты, литургические слова, отрывки молитв и т. п. сопровождали буквально каждую рюмку, каждый проглоченный кусок. В романе Рабле об этом ярко свидетельствует речь брата Жана, но в особенности «беседы во хмелю». Мы приводили уже и соответствующее свидетельство Анри Этьена. Все эти бытовые застольные травестии (они живы еще и сейчас) — наследие средневековья: все это — осколки гротескного симпосиона.

Некоторые современники Рабле — Кальвин, Шарль де Сент-Марс, Вультеус и др.— прямо связывают атеистические и материалистические течения и настроения своего времени с застольной атмосферой; они характеризуют эти течения как своего рода *«застольный либертинизм»*.

Этот «застольный либертинизм» в средние века и в эпоху Рабле носил демократический характер. Такова была еще в значительной мере и его английская разно-

видность эпохи Шекспира — застольный либертинизм кружка Неша и Роберта Грина; во Франции к нему близки поэты-либертины: Сент-Аман, Теофиль де Вио, д'Ассуси. В дальнейшем эта застольная традиция принимает формы аристократического атеизма и материализма, ярким выражением которого во Франции были в XVII веке пиршественные оргии круга Вандомов.

Роль освобожденного от страха и благоговения п и р ш е с т в е н н о г о слова нельзя недооценивать ни в истории литературы, ни в истории материалистической мысли.

Мы проследили только латинскую линию средневекового симпосиона. Но пиршественные образы играли большую роль и в средневековой литературе на народных языках, и в устной народной традиции. Очень велико значение пиршественных образов во всех легендах о великанах (например, в устной традиции легенд о Гаргантюа и в народной книге о нем, послужившей непосредственным источником Рабле). Существовал очень популярный цикл легенд, связанных с утопической страной обжорства и безделья (например, фаблио «Pays de cocagne»)[1]. Отражения подобных легенд мы находим в ряде памятников средневековой литературы. Например, в романе «Окассен и Николет» изображается страна «Торлор». Страна эта — «мир наизнанку». Король здесь рожает, а королева ведет войну. Война эта носит чисто карнавальный характер: дерутся с помощью сыров, печеных яблок и грибов (рожающий король и война съестными продуктами — типичные народно-праздничные образы). В романе «Гюон Бордоский» изображается страна, где хлеб родится в изобилии и никому не принадлежит. В книге под названием «Путешествие и плавание Панурга, ученика Пантагрюэля, на неведомые и чудесные острова»[2] (1537) описывается утопическая страна, где горы из масла и муки, реки из молока, горячие пирожки растут, как грибы, прямо из земли и т. п.

---

[1] Опубликовано в «Recueil» Méon'a, t. IV, p. 175.

[2] При жизни Рабле эта книга переиздавалась семь раз, в том числе и под другими названиями. Написанная под влиянием первых двух книг романа Рабле, книга эта, в свою очередь, была использована Рабле для его четвертой книги (эпизод колбасной войны и эпизод с великаном Бренгнарийлем).

Отражение этого круга легенд мы находим у Рабле в эпизодах пребывания Алькофрибаса во рту Пантагрюэля (мотив платы за спасенье) и в эпизоде колбасной войны[1].

Пиршественные образы играют ведущую роль и в разработке популярнейшей в средние века темы «Спора поста с масленицей» (La Dispute des Gras et des Maigres). Тема эта трактовалась очень часто и различнейшим образом[2]. Эту тему развивает и Рабле в своем перечислении постных и скоромных («жирных») блюд, подносимых гастролятрами своему богу, и в эпизоде колбасной войны. Источником Рабле послужила поэма конца XIII века — «Сражение Поста с Мясоедом» (в конце XV века эта поэма была уже использована Молине в его «Прениях Рыбы с Мясом»). В поэме XIII века изображается борьба двух великих властителей: один воплощает воздержание, другой — скоромную пищу. Изображается армия «Мясоеда», состоящая из сосисок, колбас и т. п.; фигурируют, как участники битвы, свежие сыры, масло, сливки и т. д.

Отметим наконец существенное значение пиршественных образов в соти, фарсах и во всех формах площадной народной комики. Известно, что национальные шутовские фигуры заимствовали даже свои имена у национальных блюд (Ганс Вурст, Пиккельгеринг и др.).

В XVI веке существовал фарс «Живые мертвецы». Он ставился при дворе Карла IX. Вот его содержание: один адвокат заболел душевным расстройством и вообразил себя умершим; он перестал есть и пить и лежал неподвижно на своей постели. Один родственник, чтобы

---

[1] Ганс Сакс в своей «Schlaraffenland» изображает страну, где почитается безделье, лень и обжорство; кто преуспевает в безделье и обжорстве, того здесь еще награждают; кто сражается с ливерными колбасами, того посвящают в рыцари; за спанье здесь платят деньги и т. п. Мы видим здесь параллельные образы к Рабле: к эпизоду колбасной войны и к эпизоду пребывания Алькофрибаса во рту Пантагрюэля. Но у Ганса Сакса силен морализующий оттенок, совершенно чуждый Рабле.

[2] Она была еще совершенно жива в XVI веке, о чем свидетельствуют картины художника Питера Брейгеля Старшего: два эстампа — «Скоромная кухня» и «Постная кухня», этюд «Бой между Масленицей и Постом» и, наконец, «Турнир между Постом и Карнавалом»; все эти произведения выполнены художником около 1560 г.

его излечить, сам представился умершим и приказал положить себя на стол как покойника в комнате больного адвоката. Все плачут вокруг умершего родственника, но сам он, лежа на столе, проделывает такие уморительные гримасы, что все начинают смеяться, а вслед за всеми и сам умерший родственник. Адвокат выражает свое изумление, но его убеждают, что мертвым и полагается смеяться; тогда и он заставляет себя засмеяться: это — первый шаг к выздоровлению. Затем умерший родственник, лежа на столе, стал есть и пить. Адвоката убеждают, что мертвые едят и пьют; он также стал есть и пить и окончательно выздоровел. Таким образом, смех, еда и питье побеждают смерть. Этот мотив напоминает новеллу «О целомудренной эфесской матроне» Петрония (из его «Сатирикона»)[1].

В средневековой письменной и устной литературе на народных языках пиршественные образы настолько тесно переплетаются с гротескным образом тела, что многие из этих произведений мы сможем рассмотреть только в следующей главе, посвященной гротескной концепции тела.

Несколько слов об итальянской пиршественной традиции. В поэмах Пульчи, Берни, Ариосто пиршественные образы играют существенную роль, особенно у первых двух. Еще более значительна эта роль у Фоленго, как в его итальянских произведениях, так в особенности в макаронических. Пиршественные образы и всевозможные «съедобные» метафоры и сравнения принимают у него прямо назойливый характер. Олимп в макаронической поэзии — жирная страна с горами из сыра, морями из молока, в которых плавают клецки и паштеты; музы — поварихи. Кухню богов Фоленго описывает во всех подробностях на протяжении ста восьмидесяти стихов; нектар — жирное варево из свиного мяса с пряностями и т. п. Развенчивающая и обновляющая роль этих образов очевидна; но очевиден также их ослабленный и суженный характер: преобладает элемент узколитературной пародии, победно-пиршественное веселье выродилось, подлинного универсализма нет, почти нет и народно-утопического момента. Известного

[1] См. сообщение об этом фарсе: G u y o n. Diverses Leçons 1, гл. 25.

влияния Фоленго на Рабле отрицать нельзя, но оно касается лишь поверхностных моментов и в общем не существенно.

Такова традиция пиршественных образов средневековья и Ренессанса, наследником и завершителем которой и стал Рабле. В его творчестве преобладает положительный, победно-торжествующий и освобождающий момент этих образов. Присущая им тенденция к всенародности и изобилию раскрывается здесь с полной силой.

Но Рабле знает и образ монахов — тунеядцев и обжор; этот аспект пиршественных образов раскрыт, например, в четвертой книге в главе «О преимущественном пребывании монахов на кухне». Изображая времяпрепровождение Гаргантюа в период его воспитания в схоластическом духе, Рабле показывает в сатирическом аспекте даже обжорство своего героя (времяпрепровождение молодого Гаргантюа здесь весьма напоминает день «некоего аббата»). Но этот узкосатирический аспект имеет в романе Рабле весьма ограниченное и подчиненное значение.

Осложненный характер носит у Рабле «Прославление Гастера». Хвала эта, как и предшествующие ей главы о гастролятрах и их безмерных пиршественных приношениях Гастеру, проникнута борьбою противоречивых тенденций. Пиршественный избыток сочетается здесь с пустым обжорством гастролятров, почитающих чрево богом. Сам Гастер «посылает этих обезьян (т. е. гастролятров) к своему судну, чтобы они поглядели да поразмыслили, какого рода божество находится в его испражнениях». Но на фоне этих отрицательных образов пустого чревоугодия (отрицание не задевает, однако, самих блюд и вин, подносимых гастролятрами) подымается могучий образ самого Гастера, и з о б р е т а т е л я и с о з д а т е л я в с е й т е х н и ч е с к о й ч е л о в е ч е с к о й к у л ь т у р ы.

В раблезистской литературе можно встретить утверждение, что в прославлении Гастера в зародыше дан исторический материализм. Это и верно и неверно. Не может быть и речи о зачатках исторического материализма в строгом смысле на этом этапе исторического развития, когда творил Рабле. Но ни в коем случае нельзя видеть здесь только примитивный «материализм желудка». Гастер, изобретающий земледелие, способы хранить зерно, военное оружие для его защиты, способы

его перевозки, строительство городов и крепостей, искусство их разрушать, а в связи с этим изобретающий и науки (математику, астрономию, медицину и др.),— этот Гастер не биологическое чрево животной особи, а воплощение материальных потребностей организованного человеческого коллектива. Это чрево изучает мир для того, чтобы его победить и подчинить. Поэтому в хвале Гастера звучат и победно-пиршественные тона, в конце прославления переходящие в техническую фантастику будущих завоеваний-изобретений Гастера. Но к этим победно-пиршественным тонам примешиваются тона отрицания, потому что Гастер корыстен, жаден и несправедлив: он не только изобрел строительство городов, но и способы их разрушения, то есть войну. Этим создается осложненный характер образа Гастера, вносится глубокое внутреннее противоречие в этот образ, разрешить которое Рабле не мог. Он его и не пытался разрешить: Рабле оставляет противоречивую сложность жизни, он уверен, что всемогущее время найдет выход.

Подчеркнем, что победно-пиршественные образы у Рабле всегда имеют историческую окраску, как это особенно ясно видно в эпизоде превращения костра, сжегшего рыцарей, в пиршественный очаг; пир происходит как бы в новой эпохе. Ведь и карнавальный пир происходит как бы в утопическом будущем, в возвращенном сатурновом веке. Веселое, торжествующее время говорит на языке пиршественных образов. Этот момент, как мы говорили, до сих пор еще жив в наших тостах.

Есть еще одна очень существенная сторона пиршественных образов, которой мы здесь не коснулись: это — особая связь еды со смертью и с преисподней. Слово «умереть» в числе прочих своих значений значило также и «быть поглощенным», «быть съеденным». Образ преисподней у Рабле неразрывно сплетается с образами еды и питья. Но преисподняя имеет у него также значение топографического телесного низа, изображает он преисподнюю также и в формах карнавала. Преисподняя — один из важнейших узловых пунктов романа Рабле, как и всей литературы Ренессанса (недаром ее открывает Данте). Но образам материально-телесного низа и преисподней мы посвящаем особую главу: там мы еще вернемся к той стороне пиршествен-

ных образов, которая связывает их с преисподней и смертью.

В заключение ещё раз подчеркнем, что пиршественные образы в народно-праздничной традиции (и у Рабле) резко отличны от образов частной бытовой еды, бытового обжорства и пьянства в раннебуржуазной литературе. Эти последние образы являются выражением наличного довольства и сытости индивидуально-эгоистического человека, выражением индивидуального наслаждения, а не всенародного торжества. Они оторваны от процесса труда и борьбы; они отрешены от народной площади и замкнуты в пределах дома и комнаты («домашнее изобилие»): это не «пир на весь мир», где все участвуют, а домашняя пирушка с голодными нищими у порога; если эти образы еды гиперболизованы, то это выражение жадности, а не чувства социальной справедливости. Это неподвижный быт, лишенный всякого символического расширения и универсального значения, независимо от того, изображается ли он узкосатирически, то есть чисто отрицательно, или положительно (как довольство).

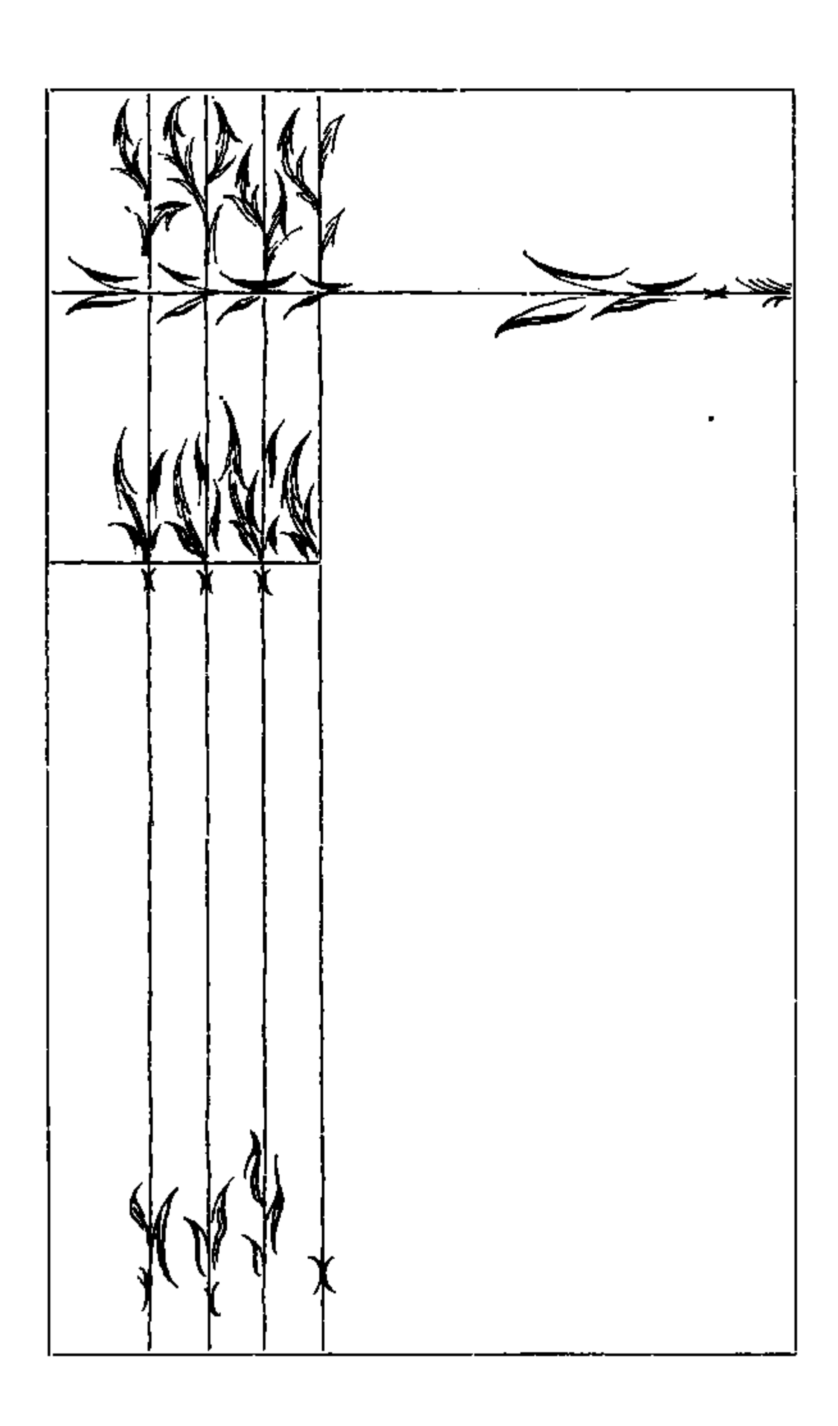
В отличие от этого, народно-праздничные образы еды и питья не имеют ничего общего с неподвижным бытом и наличным довольством частного человека. Эти образы глубоко активны и торжественны, так как они завершают процесс труда и борьбы общественного человека с миром. Они всенародны, потому что в основе их лежит неисчерпаемое растущее изобилие материального начала. Они универсальны и органически сочетаются с представлениями о жизни, смерти, возрождении и обновлении. Они органически сочетаются и с представлением о свободной и трезвой правде, чуждой страха и благоговения, а потому и с мудрым словом. Наконец, они проникнуты веселым временем, идущим в лучшее будущее, всё сменяющим и всё обновляющим на своем пути.

Это глубокое своеобразие народно-пиршественных образов до сих пор не было понято. Их обычно воспринимали в частно-бытовом плане и определяли как «вульгарный реализм». Поэтому осталось непонятым и необъясненным ни удивительное обаяние этих образов, ни та громадная роль, которую они играли в литературе, в искусстве и в мировоззрении прошлого. Также неизученной осталась и противоречивая жизнь народно-пиршественных образов в системах классовой идеологии, где

они подвергаются бытовизации и вырождению, но в разной степени, в зависимости от разных этапов в развитии классов. Так, во фламандизме пиршественные образы, несмотря на их буржуазную бытовизацию, еще сохраняют, хотя и в ослабленной степени, свою положительную народно-праздничную природу, чем и объясняются сила и обаяние этих образов во фламандской живописи. И в этой области более глубокое изучение народной культуры прошлого позволит по-новому поставить и разрешить ряд существенных проблем.

Глава пятая

Гротескный образ тела у Рабле и его источники



разобранной нами группе пиршественных образов мы встретились с резко выраженными преувеличениями, гиперболами. Такие же резкие преувеличения свойственны и образам тела и телесной жизни у Рабле. Свойственны они и другим образам романа. Но ярче всего они все же выражены в образах тела и в образах еды. Здесь и нужно искать основной источник и творческий принцип всех прочих преувеличений и гипербол раблезианского мира, источник всей и всякой чрезмерности и избыточности.

Преувеличение, гиперболизм, чрезмерность, избыток являются, по общему признанию, одним из самых основных признаков гротескного стиля.

Наиболее последовательная и богатая по привлеченному материалу попытка дать историю и отчасти теорию гротеска принадлежит немецкому ученому Г. Шнеегансу. В его книге «История гротескной сатиры» (1894) значительное место (около половины всей книги) отведено Рабле. Более того, можно прямо сказать, что историю и теорию гротескной сатиры Шнееганс ориентирует именно на Рабле. Предложенное Шнеегансом пони-

мание гротескного образа отличается четкостью и последовательностью, но оно кажется нам в корне неверным. В то же время допущенные им ошибки чрезвычайно типичны, и они повторяются в огромном большинстве работ о гротескной сатире как до Шнееганса, так и особенно после него. Шнееганс игнорирует глубокую и существенную амбивалентность гротеска и видит в нем только отрицающее преувеличение в узкосатирических целях. Ввиду типичности такого подхода к гротеску мы начнем настоящую главу с критики воззрения Шнееганса.

Шнееганс настаивает на строгом различении трех типов или категорий комического: шутовского (possen haft), бурлескного и гротескного. Для выяснения различий между ними он анализирует три примера.

Как пример шутовства приводится сцена из одной итальянской «комедии дель арте» (эту сцену впервые привел Флёгель, а затем Фишер). Заика в беседе с Арлекином никак не может выговорить одно трудное слово: он делает необычайные усилия, задыхается с этим словом в горле, покрывается потом, разевает рот, дрожит, давится, лицо раздувается, глаза вылезают из орбит, «кажется, что дело доходит до родовых мук и спазм». Наконец Арлекин, которому надоело дожидаться слова, приходит заике на помощь неожиданным способом: он с разбегу ударяет заику головою в живот, и трудное слово наконец рождается. Таков первый пример.

Как пример бурлеска приводится скарроновская травестия Вергилия. Скаррон, в целях снижения высоких образов «Энеиды», всюду выдвигает на первый план бытовые и материально-телесные моменты: Гекуба стирает пеленки, у Дидоны, как у всех африканок, тупой нос, Эней привлекает ее своей физической свежестью и здоровьем и т. п.

Как примеры гротеска приводятся такие образы из Рабле: утверждение брата Жана о том, что «даже тень от монастырской колокольни плодоносна»; его же утверждение, что монашеская ряса возвращает кобелю утраченную производительную силу; проект Панурга построить парижские стены из производительных органов.

Шнееганс показывает разный характер смеха в каждом из этих трех типов комического. В первом случае (шутовство) смех — непосредственный, наивный и беззлобный (и сам заика мог бы посмеяться). Во втором случае (бурлеск) к смеху примешивается злорадство по поводу снижения высокого; кроме того, смех здесь лишен непосредственности, так как необходимо знать травестируемую «Энеиду». В третьем случае (гротеск) происходит осмеяние определенных социальных явлений (монашеского разврата, продажности парижских женщин) путем их крайнего преувеличения; здесь также нет непосредственности, так как необходимо знать эти осмеиваемые социальные явления.

Различие между этими тремя типами смеха и смешного Шнееганс обосновывает, исходя из положений формально-психологической эстетики. Смешное основано на контрасте между чувством удовольствия и неудовольствия. На этом контрасте основаны все типы смешного, различия же между отдельными типами определяются разными источниками чувств удовольствия и неудовольствия и разными комбинациями этих чувств.

В первом случае (шутовство) чувство неудовольствия вызывается неожиданным и необычным характером исцеления заики; чувство же удовольствия порождается удачным характером проделки Арлекина.

Во втором случае (бурлеск) удовольствие порождается самим унижением высокого. Все высокое неизбежно утомляет. Устаешь смотреть вверх, и хочется опустить глаза книзу. Чем сильнее и длительнее было господство высокого, тем сильнее и удовольствие от его развенчания и снижения. Отсюда громадный успех пародий и травестий, когда они своевременны, то есть когда высокое успело уже утомить читателей. Так, травестии Скаррона, направленные против деспотизма Малерба и классицизма, были своевременными.

В третьем случае (гротеск) чувство неудовольствия порождается невозможностью и невероятностью образа: невозможно себе представить, чтобы женщина могла забеременеть от тени монастырской колокольни и т. п. Эта невозможность, непредставимость создает сильное чувство неудовольствия. Но это чувство побеждается двояким удовольствием: во-первых, мы узнаем в

преувеличенном образе реальное разложение и безнравственность в монастырях, то есть находим для преувеличенного образа какое-то место в действительности; во-вторых, мы чувствуем моральное удовлетворение, ибо этой безнравственности и разложению нанесен удар путем резкой карикатуры и осмеяния.

В первом случае (шутовство) никто не осмеивается — ни заика, ни Арлекин. Во втором случае объектом осмеяния служит возвышенный стиль «Энеиды» и вообще классицизма; но здесь нет морального основания для осмеяния: это простая фривольная шутка. В третьем же случае (гротеск) осмеивается определенное отрицательное явление, то есть нечто недолжное («Nichtseinsollendes»). Именно в этом усматривает Шнееганс основную особенность гротеска: он карикатурно преувеличивает отрицательное явление, то есть нечто недолжное. Именно это и отличает гротеск от шутовства и от бурлеска. И в шутовстве и в бурлеске также могут быть преувеличения, но они лишены там сатирической направленности на недолжное. Кроме того, преувеличение в гротеске носит крайний, фантастический характер, доведено до чудовищности.

В изобразительных искусствах гротеск, по Шнеегансу, это прежде всего карикатура, но карикатура, доведенная до фантастических пределов. Шнееганс разбирает ряд карикатур на Наполеона III, построенных на преувеличении большого носа у императора. Гротескными являются те из них, где размеры носа доводятся до невозможного, где этот нос превращается в свиной пятачок или в клюв ворона.

Преувеличение о т р и ц а т е л ь н о г о (недолжного) до пределов невозможного и чудовищного — такова, по Шнеегансу, основная особенность гротеска. Поэтому гротеск — всегда сатира. Где нет сатирической направленности, там нет и гротеска. Из этого определения гротеска Шнееганс выводит и все особенности раблезианских образов и его словесного стиля: чрезмерность и избыточность, стремление во всем перешагнуть границу, безмерно длинные перечисления, нагромождения синонимов и т. п.

Такова концепция Шнееганса. Она, как мы уже сказали, весьма типична. Понимание гротескного образа как чисто сатирического, то есть отрицательного, весьма распространено. За Рабле, как известно, закрепи-

лось звание сатирика, хотя он сатирик не в большей степени, чем Шекспир, и в меньшей степени, чем Сервантес. Дело в том, что Шнееганс переносит на Рабле свое узкое, в духе нового времени, понимание сатиры, как отрицания отдельных частных явлений, а не как отрицания всего строя жизни (включая и господствующую правду), отрицания, неразрывно слитого с утверждением рождающегося нового.

Концепция Шнееганса в корне неправильна. Она основана на полном игнорировании ряда очень существенных сторон гротеска и прежде всего — его амбивалентности. Кроме того, Шнееганс совершенно игнорирует фольклорные источники гротеска.

Сам Шнееганс принужден признать, что не во всех раблезианских преувеличениях можно, даже при большой натяжке, вскрыть сатирическую направленность. Он объясняет это природой преувеличения, всегда стремящегося перейти за всякие границы: автор гротеска в своем увлечении, даже «опьянении» гиперболизацией забывает иногда о действительной цели преувеличения, теряет из виду сатиру.

Как пример такого преувеличения с забвением первоначальной сатирической цели его Шнееганс приводит изображение фантастического роста отдельных членов тела в первой книге «Пантагрюэля».

Момент преувеличения (гиперболизации) действительно является одним из существенных признаков гротеска (в частности, и раблезианской системы образов): но это все же не самый существенный признак. Тем более недопустимо сводить к нему всю сущность гротескного образа. Но и самый пафос преувеличения, движущее начало его Шнееганс истолковывает неправильно.

Можно спросить: откуда же этот пафос, это «опьянение» преувеличением, если преувеличивается нечто отрицательное, недолжное? На этот вопрос книга Шнееганса не дает нам никакого ответа. И самый характер преувеличения, переходящего весьма часто в резкие качественные изменения, им вовсе не раскрыт.

Если природа гротескной сатиры заключается в преувеличении чего-то отрицательного и недолжного, то совершенно неоткуда взяться тому радостному избытку в преувеличениях, о котором

говорит сам Шнееганс. Неоткуда взяться качественному богатству и разнообразию образа, его разнородным и часто неожиданным связям с самыми, казалось бы, далекими и чужеродными явлениями. Чисто сатирическое преувеличение отрицательного могло бы в лучшем случае объяснить только чисто количественный момент преувеличения, но не качественное разнообразие и богатство образа и его связей. Гротескный мир, в котором преувеличивалось бы только недолжное, был бы велик количественно, но он стал бы при этом качественно крайне беден, скуден, лишен красок и вовсе не весел (таков отчасти унылый мир Свифта). Что общего было бы у такого мира с веселым и богатейшим миром Рабле? Голой сатирической направленностью нельзя даже объяснить положительный пафос чисто количественного преувеличения, нечего и говорить о пафосе качественного богатства.

Шнееганс, опираясь на идеалистическую эстетику второй половины прошлого века и на узкие художественно-идеологические нормы своего времени, не мог найти правильного пути к гротеску, он не мог понять возможности объединения в одном образе и положительного и отрицательного полюса. Тем более не мог он понять, что предмет может переходить не только свои количественные, но и качественные границы, что он может перерастать себя самого, может смешиваться с другими предметами. Чреватые и двутелые гротескные образы были непонятны Шнеегансу, он не замечает, что в гротескном становящемся мире границы между вещами и явлениями проводятся совершенно иначе, чем в статическом мире современного Шнеегансу искусства и литературы.

Вернемся к исходному пункту анализа Шнееганса: к приведенным им примерам шутовства, бурлеска и гротеска. Своим анализом он пытался вскрыть чисто формальный психологический механизм их восприятия, вместо того чтобы сосредоточиться на объективном содержании самих образов. Но если мы будем исходить из этого объективного содержания, а не из формально-психологических моментов, то обнаружится существенное сходство и родство всех трех приведенных примеров, установленные же Шнеегансом различия окажутся надуманными и случайными.

В самом деле, в чем же объективное содержание первого примера? Сам Шнееганс описывает его так, что

не остается никаких сомнений: заика разыгрывает родовой акт. Он беременен словом и никак не может разродиться. Сам Шнееганс говорит: «Кажется, что дело доходит до родовых схваток и спазм». Разинутый рот, выпученные глаза, пот, дрожь, удушье, раздутое лицо и т. п.— все это типичные проявления и признаки гротескной жизни тела; в данном случае они осмыслены разыгрываемым актом родов. Совершенно понятен и жест Арлекина: он помогает родам, и поэтому его вмешательство весьма последовательно направлено на живот; и слово действительно родится. Подчеркнем, что здесь рождается именно слово. Высокий духовный акт здесь снижается и развенчивается путем перевода в материально-телесный план родового акта (который разыгрывается вполне реалистически). Но благодаря этому развенчанию слово обновляется и как бы сызнова родится (мы все время движемся в кругу рождения и родового акта). Далее, очевиден здесь и существенный топографический момент перевернутой телесной иерархии: низ здесь занимает место верха; слово локализовано в устах и в мыслях (в голове), здесь же оно перенесено в живот, откуда Арлекин и выталкивает его ударом головы. И самый этот традиционный жест удара головой в живот (или в зад) существенно топографичен: здесь та же логика обратности, соприкосновения верха с низом. Далее, есть здесь и преувеличение: те телесные явления, которые сопровождают затрудненность в артикуляционном аппарате заики (напряженность в глазах, пот и т. п.), настолько преувеличены, что переходят в явление родового акта; в результате все событие произнесения слова перемещается из артикуляционного аппарата в живот. Объективный анализ вскрывает, таким образом, в этой маленькой сценке основные и существенные черты гротеска. Сценка оказывается очень богатой и сплошь, во всех мельчайших деталях, осмысленной. Она вместе с тем и универсалистична: это как бы маленькая сатирова драма слова, драма его материального рождения или драма тела, рождающего слово. Необычайная реалистичность, богатство и полнота осмысливания и глубокая универсалистичность присущи этой великолепной сценке, как и всем образам подлинной народной комики.

Объективный анализ образов Скарроновой травестии обнаружил бы наличие тех же моментов. Но обра-

зы у Скаррона беднее, упрощеннее; в них много случайного, литературно надуманного. Шнееганс видит здесь только снижение высокого, успевшего уже утомить читателя. Объясняет он это снижение формально-психологическими соображениями: необходимо опустить глаза книзу, чтобы отдохнуть от смотрения вверх. На самом же деле здесь происходит развенчание образов «Энеиды» путем перевода их в материально-телесную сферу: в сферу еды, питья, половой жизни и примыкающих к ним телесных проявлений. Сфера эта имеет положительное значение. Это — рождающий низ. Поэтому образы «Энеиды» не только развенчиваются, но и обновляются. Повторяем, у Скаррона все это носит более абстрактный и поверхностно-литературный характер.

Обратимся к третьему примеру Шнееганса — к раблезианским образам. Разберем первый из них. Брат Жан утверждает, что даже тень от монастырской колокольни плодоносна. Этот образ сразу вводит нас в гротескную логику. Здесь вовсе не простое гротескное преувеличение монастырского «разврата». В этом образе предмет выходит за свои качественные границы, перестает быть самим собой. Здесь стираются границы между телом и миром, происходит смешение тела с внешним миром и вещами. Нужно подчеркнуть, что колокольня (башня) — обычный гротескный образ фалла[1]. И весь контекст, подготовляющий данный образ, создает атмосферу, оправдывающую это гротескное превращение. Следует привести раблезианский текст в подлиннике:

«C'est (dist le moyne) *bien rentré de picques!* Elle pourroit estre aussi layd que *Proserpine*, elle aura, par Dieu, *la saccade* puisqu'il y a moynes autour, car un bon ouvrier mect indifferentement toutes pieces en oeuvre. Que j'aye la verolle en cas que ne les trouviez, engroissées

---

[1] Осмысление высокой башни как фалла было хорошо знакомо Рабле и его современникам из античных источников. Вот отрывок из Лукиана («О сирийской богине»): «В этих пропилеях стоят *фаллы высотою в тридцать саженей*. На один из этих фаллов два раза в год влезает человек и остается на его вершине в течение семи дней. Большинство объясняет такой обычай тем, что этот человек со своей высоты вступает в близкое общение с богами и испрашивает у них блага для всей Сирии».

à vostre retour, *car seulement l'ombre du* clochier d'une abbaye est feconde» (кн. I, гл. XLV)[1].

Вся речь брата Жана наполнена неофициальными и снижающими элементами, подготовляющими атмосферу для нашего гротескного образа. Прежде всего мы видим выражение, заимствованное из области игры в карты («rentré de picques» в смысле — неудачный ход). Затем — образ безобразной Прозерпины, царицы преисподней; это, конечно, не античная реминисценция, а образ «матери чертей» средневековых дьяблерий; образ этот, кроме того, был окрашен топографически, так как преисподняя у Рабле всегда связана с телесным низом. Далее, есть здесь и божба («pardieu») и клятва, связанная с телесным низом («чтоб я получил сифилис»). Далее, здесь имеются две метафоры для полового акта: одна заимствована из области верховой езды («saccade»); другая — пословица («хороший ремесленник умеет употребить в дело всякий материал»). В обоих случаях происходит снижение и обновление в плане материально-телесного низа предметов другого порядка (верховая езда, ремесло); это также подготовляет наш гротескный образ.

Все эти речевые элементы создают специфическую вольную атмосферу; большая часть их прямо связана с материально-телесным низом; они отелеснивают и снижают вещи, смешивают тело с миром и этим подготовляют заключительное превращение колокольни в фалл.

Есть ли этот гротескный образ чистая сатира на монашеский разврат, как это утверждает Шнееганс?

Анализируемый нами отрывок составляет часть довольно большого эпизода с паломниками, проглоченными Гаргантюа вместе с салатом, но затем благополучно спасшимися. Эпизод этот действительно заострен против паломничества и против веры в чудодейственную силу реликвий, избавляющих от болезней

[1] Приводим цитату в русском переводе:

«Ну, это еще бабушка надвое сказала! — заметил монах.— Твоя жена может быть так же уродлива, как Прозерпина, но если только где-нибудь поблизости завелись монахи, они уж ей проходу не дадут, и то сказать: хороший мастер для всякой вещи найдет применение. Пусть я заболею дурной болезнью, ежели по возвращении вы не найдете, что женки ваши растолстели, потому как даже в тени от монастырской колокольни есть нечто оплодотворяющее».

(в данном случае от чумы). Но эта определенная и частная сатирическая направленность далеко не исчерпывает смысла всего эпизода и вовсе не определяет всех составляющих эпизод образов. В центре его находится типический гротескный образ проглатывания паломников, затем не менее типический образ затопления их мочой и, наконец, травестия псалмов, якобы предсказавших все эти злоключения паломников. Травестия эта дает снижающее толкование некоторым образам псалмов. Все эти мотивы и образы имеют широкое универсальное значение, и было бы нелепо думать, что все они мобилизованы только для того, чтобы осмеять тунеядство паломников и их грубую веру в реликвии,— это значило бы стрелять из пушек по воробьям. Борьба с паломничеством и с грубым суеверием — это совершенно официальная тенденция эпизода. В своей речи, обращенной к паломникам, Грангузье открыто и прямо высказывает ее на высоком официальном языке мудрой государственной власти. Здесь Рабле выступает прямо, как официальный королевский публицист, выражающий современную ему государственную точку зрения на злоупотребление паломничеством. Здесь отрицается вовсе не вера, но лишь грубое суеверие паломников[1]. Это официальная мысль эпизода, высказанная открыто. Но неофициальный, народно-праздничный и площадной язык образов этого эпизода говорит совсем другое. Могучая материально-телесная стихия этих образов развенчивает и обновляет весь мир средневекового мировоззрения и строя, с его верой, святыми, реликвиями, монастырями, ложной аскезой, страхом смерти, эсхатологизмом и пророчествами. Паломники в этом сметаемом мире — только мелкая и жалкая деталь, которую, действительно не замечая, проглатывают с салатом и едва не топят в моче. Материально-телесная стихия носит здесь положительный характер. И именно материально-телесные образы и преувеличиваются до невероятных размеров: и грандиозный, как колокольня, монашеский фалл, и потоки мочи Пантагрюэля, и его необъятная всепоглощающая глотка.

Поэтому монастырская колокольня, развенчанная

[1] Критика этих суеверий высказана в духе того умеренного евангелизма, который в момент, когда Рабле писал эти строки, казалось, находил поддержку у королевской власти.

и обновленная в образе грандиозного фалла, оплодотворяющего своею тенью женщину, менее всего преувеличивает здесь монастырский разврат. Она развенчивает весь монастырь, самую почву, на которой он стоит, его ложный аскетический идеал, его отвлеченную и бесплодную вечность. Тень колокольни — тень фалла, возрождающего новую жизнь. Ровно ничего не остается от монастыря,— остается живой человек — монах брат Жан, обжора и пьяница, беспощадно трезвый и откровенный, могучий и героически смелый, полный неисчерпаемой энергии и жажды нового.

Нужно еще подчеркнуть, что образ колокольни, оплодотворяющей женщину, как и все подобные образы, топографичен: стремящаяся вверх, в небо, колокольня превращена в фалл (телесный низ), как тень, она падает на землю (топографический низ) и оплодотворяет женщину (снова низ).

Образ Панурговых стен также подготовлен контекстом. «Друг мой! — возразил Пантагрюэль.— Знаешь ли ты, что ответил Агесилай, когда его спросили, почему великий лакедемонский город не обнесен стеною? Указав на его жителей и граждан, искушенных в ратном искусстве, сильных и хорошо вооруженных, он воскликнул: «Вот стены города!» Этим он хотел сказать, что самая крепкая стена — это костяк воина и что нет у городов более надежного и крепкого оплота, чем доблесть их обитателей и граждан» (кн. II, гл. XV). Уже здесь, в этой античной реминисценции высокого стиля, подготовляется гротескное отелеснение стен. Его подготовляет метафора: наиболее крепкие стены состоят из костей воинов. Человеческое тело становится здесь строительным материалом для стен: граница между телом и миром ослабляется (правда, в высоком метафорическом плане). Всем этим подготовляется проект Панурга. Вот он:

«По моим наблюдениям, главные женские приманки здесь дешевле камней. Вот из них-то и надобно строить стены: сперва расставить эти приманки по всем правилам архитектурной симметрии,— какие побольше, те в самый низ, потом, слегка наклонно, средние, сверху самые маленькие, а затем прошпиговать все это наподобие остроконечных кнопок, как на большой башне в Бурже, теми затвердевшими шпажонками, что обретаются в монастырских гульфиках. Какой же черт разрушит

такие стены? Они крепче любого металла, им никакие удары не страшны. Вот черт их дери! И молния-то в них никогда не ударит. А почему? А потому, что они священны и благословенны» (там же).

Совершенно ясно, что дешевизна парижских женщин здесь только побочный мотив, и даже в самом мотиве этом вовсе нет морального осуждения. Ведущий же мотив — плодородие, как самая могучая и крепкая сила. Было бы неправильно рационализировать этот образ в таком, например, духе: плодовитость граждан, прирост населения являются самой крепкой военной защитой города. Эта мысль не чужда данному образу, но вообще такая узкая рационализация гротескных образов недопустима.

Образ Панурговых стен и сложнее и шире, а главное — он амбивалентен. В нем есть и момент топографического отрицания. Панурговы стены развенчивают и обновляют и крепостные стены, и военную доблесть, и пули, и даже молнию, которая здесь бессильна. Военная мощь и крепость бессильны перед материально-телесным производительным началом.

В другом месте романа (в «Третьей книге», гл. VIII) есть длинное рассуждение Панурга о том, что самая первая по времени и самая важная часть военных доспехов есть гульфик, защищающий половые органы. «Коли потеряна голова, то погиб только ее обладатель, а уж коли потеряны яички, то гибнет весь род человеческий»,— говорит он здесь и прибавляет, что половые органы и были теми камнями, с помощью которых Девкалион и Пирра восстановили человеческий род после потопа. Здесь тот же образ телесного производительного начала, как лучшего строительного камня.

Это рассуждение Панурга интересно еще в одном отношении: утопический момент в нем отчетливо выражен. Панург констатирует, что природа, желая сохранить все виды растительного царства, отлично вооружила семена и зародыши растений, покрыв их шелухой, костяной оболочкой, скорлупой, шипами, корой, колючими иглами, между тем как человек родится голым и производительные органы его ничем не защищены. Место это навеяно Рабле аналогичными размышлениями Плиния (ими открывается VII книга его «Естественной истории»). Но Плиний, в духе своего мрачного мировоззрения, приходит к пессимистическим выводам о слабости человеческого рода. Выводы же Панурга глубоко опти-

мистические. Из того факта, что человек рождается голым и половые органы его не защищены, он заключает, что человек призван для мира и мирного господства над природой. Только «железный век» заставил его вооружиться (и он начал это вооружение, согласно библейской легенде, с гульфика, т. е. с фигового листка); но рано или поздно человек снова вернется к своему мирному назначению и полностью разоружится[1]. Здесь explicite, но в несколько суженной рациональной форме, раскрыто то, что implicite было заключено в образе несокрушимой телесной стены, развенчивающей всякую военную силу.

Достаточно простого сопоставления с приведенным рассуждением Панурга, чтобы убедиться, насколько несущественным для всего образа Панурговых стен является сатирический мотив дешевизны парижских женщин. Камни, которые предлагает Панург для строительства стен, есть те самые камни, с помощью которых Девкалион и Пирра снова возвели разрушенное здание человеческого рода.

Таково действительное объективное содержание всех примеров, приведенных Шнеегансом. С точки зрения этого объективного содержания, сходство между ними представляется более существенным, чем их отличия. Эти последние, конечно, есть, но не там, где их ищет Шнееганс. Искусственная теория психологического механизма восприятия, с одной стороны, и узкие эстетические нормы того времени — с другой, мешают Шнеегансу увидеть действительное существо изучаемого им явления — гротеска.

Прежде всего, разобранные нами примеры — и сценка с заикой из «комедии дель арте», и скарроновская травестия «Энеиды», и, наконец, образы Рабле — в большей или меньшей степени связаны с народной смеховой культурой средневековья и с гротескным реализмом. Самый характер построения образов и в особенности концепция тела являются наследием смехового фольклора и гротескного реализма. Эта особая концепция тела существеннее всего объединяет и роднит между собою все разобранные примеры. Во всех трех случаях перед нами один и тот же модус

[1] Аналогичный мотив есть у Эразма («Adagia», III, 10, 1): он также начинает с того, что только человек рождается голым, и делает отсюда вывод, что человек рожден «не для войны, а для дружбы».

изображения телесной жизни, резко отличный как от «классического», так и от натуралистического типа изображения человеческого тела. Это и дает нам право подводить все три явления (не игнорируя, конечно, их различий) под общее понятие гротеска.

* * *

В основе гротескных образов лежит особое представление о телесном целом и о границах этого целого. Границы между телом и миром и между отдельными телами в гротеске проводятся совершенно иначе, чем в классических и натуралистических образах. Мы уже наблюдали это на целом ряде раблезианских эпизодов. В настоящей главе мы должны расширить наши наблюдения, систематизировать их и вскрыть источники гротескной концепции тела у Рабле.

Но коснемся еще одного примера, приведенного Шнеегансом: карикатур на Наполеона III, построенных на резком преувеличении носа императора. Гротеск, по утверждению Шнееганса, начинается там, где преувеличение это принимает фантастические размеры и человеческий нос переходит в звериный. Мы не будем говорить об этих карикатурах по существу: все это — поверхностные шаржи, лишенные всякой подлинной гротескности. Но нас интересует мотив носа — один из весьма распространенных гротескных мотивов и в мировой литературе, и почти во всех языках (такие выражения, как «оставить с носом», «показать нос» и т. п.), и в общечеловеческом фонде бранной и снижающей жестикуляции. Шнееганс правильно отмечает гротескный характер именно перехода к звериному носу. Действительно, смешение человеческих и звериных черт — один из древнейших видов гротеска. Но самое значение носа в гротескных образах Шнееганс не понимает. Нос в них всегда замещает фалл. Знаменитый врач XVI века, младший современник Рабле, Лоран Жубер, о теории смеха которого мы уже говорили, написал книгу о народных предрассудках в области медицины[1]. Здесь он (в книге V, гл. IV) рассказывает о чрезвычайно распро-

---

[1] Joubert Laurant. Erreurs populaires et propos vulgaires touchant la médicine et le régime de santé, Bordeaux, 1579.

страненном в народе убеждении, что по размерам и формам носа можно судить о величине и силе производительного органа. Эту идею высказывает и брат Жан на своем монастырском жаргоне. Таково и обычное осмысление носа в литературе средних веков и эпохи Возрождения, связанной с народно-праздничной системой образов. Назовем, как наиболее известный пример, знаменитую масленичную игру Ганса Сакса «Пляска носов» («Nasentanz»).

Из всех черт человеческого лица в гротескном образе тела существенную роль играют только рот и нос, притом последний как заместитель фалла. Формы головы, уши и тот же нос приобретают гротескный характер лишь тогда, когда они переходят в звериные формы или в формы вещей. Глаза же вовсе никакой роли в гротескном образе лица не играют. Глаза выражают чисто индивидуальную и, так сказать, самодовлеющую внутреннюю жизнь человека, которая для гротеска не существенна. Гротеск имеет дело только с выпученными глазами (например, в разобранной нами гротескной сценке с заикой и Арлекином), так как его интересует все, что вылезает, выпирает и торчит из тела, все, что стремится прочь за пределы тела. В гротеске особое значение приобретают всякие отростки и ответвления, все то, что продолжает тело и связывает его с другими телами или с внетелесным миром. Кроме того, выпученные глаза потому интересуют гротеск, что они свидетельствуют о чисто телесном напряжении. Но самым важным в лице для гротеска является рот. Он доминирует. Гротескное лицо сводится, в сущности, к разинутому рту,— все остальное только обрамление для этого рта, для этой зияющей и поглощающей телесной бездны.

Гротескное тело, как мы неоднократно подчеркивали,— становящееся тело. Оно никогда не готово, не завершено: оно всегда строится, творится и само строит и творит другое тело; кроме того, тело это поглощает мир и само поглощается миром (напомним гротескный образ тела в эпизоде рождения Гаргантюа и праздника убоя скота). Поэтому самую существенную роль в гротескном теле играют те его части, те места, где оно перерастает себя, выходит за собственные пределы, зачинает новое

(второе) тело: чрево и фал'л. Им принадлежит ведущая роль в гротескном образе тела; именно они подвергаются преимущественному положительному преувеличению — гиперболизации; они могут даже отделяться от тела, вести самостоятельную жизнь, так как они заслоняют собой остальное тело как нечто второстепенное (обособиться от тела может отчасти и нос). Следующую по значению роль после живота и полового органа играет в гротескном теле рот, куда входит поглощаемый мир, а затем — зад. Ведь все эти выпуклости и отверстия характеризуются тем, что именно в них преодолеваются границы между двумя телами и между телом и миром, происходит их взаимообмен и взаимоориентация. Поэтому и основные события в жизни гротескного тела, акты телесной драмы — еда, питье, испражнения (и другие выделения: потение, сморкание, чихание), совокупление, беременность, роды, рост, старость, болезни, смерть, растерзание, разъятие на части, поглощение другим телом — совершаются на границах тела и мира или на границах старого и нового тела; во всех этих событиях телесной драмы начало и конец жизни неразрывно между собою сплетены.

Таким образом, художественная логика гротескного образа игнорирует замкнутую, ровную и глухую плоскость (поверхность) тела и фиксирует только его выпуклости — отростки, почки — и отверстия, то есть только то, что выводит за пределы тела, и то, что вводит в глубины тела[1]. Горы и бездны — вот рельеф гротескного тела, или, говоря на архитектурном языке,— башни подземелья.

Конечно, в гротескном образе могут фигурировать и любые другие члены, органы и части тела (особенно в образах разъятого тела), но они играют только роль статистов в гротескной драме тела; акцент на них никогда не падает (если только они не замещают какого-либо ведущего органа).

В сущности, в гротескном образе, если взять его в пределе, вовсе нет индивидуального тела: ведь этот

---

[1] Впрочем, эта гротескная логика распространяется и на образы природы и образы вещей, где также фиксируются глубины (дыры) и выпуклости.

образ состоит из провалов и выпуклостей, являющихся уже другим зачатым телом; это — проходной двор вечно обновляющейся жизни, неисчерпаемый сосуд смерти и зачатия.

Гротеск, как мы сказали, игнорирует ту глухую поверхность, которая замыкает и отграничивает тело, как отдельное и завершенное явление. Поэтому гротескный образ показывает не только внешний, но и внутренний облик тела: кровь, кишки, сердце и другие внутренние органы. Часто внутренний и внешний облик смешиваются в одном образе.

Мы уже достаточно говорили о том, что гротескные образы строят, в сущности, двутелое тело. В бесконечной цепи телесной жизни они фиксируют те части, где одно звено заходит за другое, где жизнь одного тела рождается из смерти другого — старого.

Наконец, отметим, что гротескное тело космично и универсально: в нем подчеркиваются общие для всего космоса стихии — земля, вода, огонь, воздух; оно непосредственно связано с солнцем, со звездами; в нем — знаки зодиака; оно отражает в себе космическую иерархию; это тело может сливаться с различными явлениями природы — горами, реками, морями, островами и материками; оно может заполнить собою весь мир.

Гротескный модус изображения тела и телесной жизни господствовал в искусстве и словесном творчестве на протяжении тысячелетий. С точки зрения действительной распространенности он является господствующим и сейчас: гротескные формы тела преобладают не только в искусстве неевропейских народов, но и в европейском фольклоре (особенно смеховом); более того, гротескные образы тела преобладают во неофициальной речевой жизни народов, в особенности там, где телесные образы связаны с бранью и смехом; вообще тематика брани и смеха, как мы уже говорили, почти исключительно гротескно-телесная тематика; тело, фигурирующее во всех выражениях неофициальной и фамильярной речи,— это тело оплодотворяющее-оплодотворяемое, рождающее-рожаемое, пожирающее-пожираемое, пьющее, испражняющееся, больное, умирающее; во всех языках существует

громадное количество выражений, связанных с такими частями тела, как половые органы, зад, брюхо, рот и нос,— но в то же время чрезвычайно мало таких выражений, где фигурировали бы другие части тела, например, руки, ноги, лицо, глаза и т. п. Но и те сравнительно малочисленные выражения, где эти негротескные части тела и фигурируют, носят в огромном большинстве случаев суженно-практический характер: они связаны с ориентацией в ближайшем пространстве, с определением расстояния, размеров или со счетом и лишены всякого символического расширения и метафорической силы, лишены они также и сколько-нибудь значительной экспрессии (поэтому в брани и смехе они не участвуют).

В особенности там, где люди смеются и ругаются в условиях фамильярного общения, их речь пестрит образами гротескного тела — тела совокупляющегося, испражняющегося, обжирающегося; речь наводняется производительными органами, животами, калом, мочой, болезнями, носами и ртами, разъятым на части телом. Но и там, где действуют плотины речевых норм, из этого потока гротескного тела все же прорываются даже в наиболее литературную речь носы, рты и животы, в особенности тогда, когда эта речь носит экспрессивный характер — веселый или бранный. В основе общечеловеческого фонда фамильярной и бранной жестикуляции также лежит резко выраженный гротескный образ тела.

В этом необозримом в пространстве и времени океане гротескных образов тела, заполняющем все языки, все литературы и систему жестикуляций, маленьким и ограниченным островком представляется телесный канон искусства, литературы и благопристойной речи нового времени. В античной литературе этот канон никогда не был господствующим. В официальной литературе европейских народов он стал вполне господствующим, в сущности, лишь в последние четыре века.

Мы дадим краткую характеристику и нового, ныне господствующего канона, ориентируясь не столько на изобразительные искусства, сколько на литературу. Характеристику нового канона мы будем строить на фоне гротескной концепции, все время фиксируя их отличия.

Для нового телесного канона характерно — при всех его значительных исторических и жанровых вариа-

циях — совершенно готовое, завершенное, строго отграниченное, замкнутое, показанное извне, несмешанное и индивидуально-выразительное тело. Все то, что выпирает, вылезает из тела, всякие резкие выпуклости, отростки и ответвления, то есть все то, в чем тело выходит за свои границы и зачинает другое тело, отсекается, устраняется, закрывается, смягчается. Также закрываются и все отверстия, ведущие в глубины тела. В основе образа лежит индивидуальная и строго отграниченная масса тела, его массивный и глухой фасад. Глухая поверхность, равнина тела, приобретает ведущее значение, как граница замкнутой и несливающейся с другими телами и с миром индивидуальности. Все признаки незавершенности, неготовости этого тела тщательно устранены, устранены также и все проявления его внутрителесной жизни. Речевые нормы официальной и литературной речи, определяемые этим каноном, налагают запрет на все связанное с оплодотворением, беременностью, родами и т. п., то есть именно на все то, что связано с неготовостью и незавершенностью тела и с его чисто внутрителесной жизнью. Между фамильярной и официальной, «пристойной», речью в этом отношении проводится чрезвычайно резкая граница.

Пятнадцатый век во Франции был в этом отношении веком сравнительно очень большой речевой свободы. В XVI же веке речевые нормы становятся значительно строже и границы между фамильярной и официальной речью становятся довольно резкими. Этот процесс особенно усилился к концу века, когда окончательно сложился тот канон речевой пристойности, который стал господствующим в XVII веке. Против резкого усиления речевых норм и запретов в конце XVI века протестовал Монтень («Опыты», кн. III, гл. V): «В чем повинен перед людьми половой акт — столь существенный, столь насущный и столь оправданный,— что все, как один, не решаются говорить о нем без краски стыда на лице и не позволяют себе затрагивать эту тему в серьезной и благопристойной беседе? Мы не боимся произносить: убить, ограбить, предать,— но это запретное слово застревает у нас на зубах».

Такие части тела, как половые органы, зад, брюхо, нос и рот, в новом каноне перестают играть ведущую

роль. Кроме того, вместо родового значения они получают значение исключительно экспрессивного характера, то есть выражают только индивидуальную жизнь данного единичного и отграниченного тела. Живот, рот и нос, конечно, всегда остаются в образе тела, их не скроешь,— но в индивидуальном и завершенном теле они несут либо, как мы уже сказали, чисто экспрессивную функцию (в сущности, только рот), либо функцию характерологическую и индивидуализирующую. Ни о каком символически расширенном значении этих органов в индивидуальном теле не может быть, конечно, и речи. Если они не осмыслены характерологически или экспрессивно, то они упоминаются только в узкопрактическом плане, то есть просто в поясняющих ремарках. Вообще можно сказать, что в литературном образе тела все то, что не имеет характерологического и экспрессивного значения, превращено в простую телесную ремарку к слову и действию.

В образе индивидуального тела нового времени половая жизнь, еда, питье и испражнения резко изменили свое значение: они перешли в частно-бытовой и индивидуально-психологический план, где их значение становится узким и специфичным и оторванным от непосредственных связей с жизнью общества и с космическим целым. В этом своем новом значении они уже не могут нести прежних миросозерцательных функций.

В новом телесном каноне ведущая роль переходит к индивидуально характерологическим и экспрессивным частям тела: к голове, лицу, глазам, губам, к системе мышц, к индивидуальному положению, занимаемому телом во внешнем мире. На первый план выдвигаются целесообразные положения и движения готового тела в готовом же внешнем мире, при которых границы между телом и миром нисколько не ослабляются.

Тело нового канона — одно тело; никаких признаков двутелости в нем не остается: оно довлеет себе, говорит только за себя; все, что с ним случается, касается только его, то есть только этого индивидуального и замкнутого тела. Поэтому все события, с ним совершающиеся, приобретают однозначный смысл: смерть здесь — только смерть, она никогда не совпадает с рождением, старость оторвана от юности; удары просто поражают данное тело и ничему не помогают родиться.

Все действия и события здесь осмыслены в плане одной индивидуальной жизни: они замкнуты между пределами индивидуального рождения и смерти того же самого тела; эти пределы — абсолютные начало и конец, которые никогда не могут сойтись в пределах того же тела.

В противоположность этому в гротескном теле смерть ничего существенного не кончает, ибо смерть не касается родового тела, его она, напротив, обновляет в новых поколениях. События гротескного тела всегда развертываются на границах одного и другого тела, как бы в точке пересечения двух тел: одно тело отдает свою смерть, другое — свое рождение, но они слиты в одном двутелом (в пределе) образе.

Тело нового канона сохранило слабый отблеск двутелости лишь в одном из своих мотивов: в мотиве кормления грудью[1]. Но образы тела — и кормящей матери, и ребенка — строго индивидуализированы и завершены, границы между ними незыблемы. Это уже совершенно новая ступень художественного восприятия взаимодействия тел.

Наконец новому телесному канону совершенно чужда гиперболизация. В образе индивидуального тела для нее нет почвы. Здесь допустима только подчеркнутая акцентуация чисто экспрессивного или характерологического порядка. Невозможен, конечно, и отрыв отдельных органов от телесного целого и их самостоятельное существование.

Таковы основные грубые линии телесного канона нового времени, как они преимущественно проявляются в литературе и в речевых нормах[2].

Роман Рабле завершает гротескную концепцию тела, унаследованную им от народной смеховой культуры, от

---

[1] Напомним приведенные нами выше суждения Гете из разговоров с Эккерманом о картине Корреджо «Отнятие от груди» и об образе коровы, кормящей теленка («Корова» Мирона). Гете привлекает в этих образах именно сохраняющаяся в них в ослабленной степени двутелость.

[2] Такие же классические представления о теле лежат и в основе нового канона поведения в обществе. К числу требований хорошего воспитания относится: не класть локтей на стол, ходить, не выпячивая лопаток и не раскачивая бедер, убирать живот, есть не чавкая, не сопеть, не пыхтеть, держать рот закрытым и т. п., т. е. всячески закупоривать, отмежевывать тело и сглаживать его выступы. Интересно проследить борьбу гротескной и классической концепций тела в истории одежды и мод. Еще более интересна тема борьбы этих концепций в истории танцев.

гротескного реализма и от фамильярной речевой стихии. Во всех разобранных нами эпизодах и отдельных образах романа мы видели только гротескное тело. Через весь роман проходит могучий поток гротескной телесной стихии: разъятое на части тело, обособленные гротескные органы (например, в Панурговых стенах), кишки и внутренности, разинутые рты, пожирание, проглатывание, еда и питье, акты испражнения, моча и кал, смерти, родовые акты, младенчество и старость и т. п. Тела смешаны между собою, с вещами (например, в образе Каремпренана) и с миром. Повсюду сквозит тенденция к двутелости. Повсюду подчеркнут родовой и космический момент тела.

Тенденция к двутелости налична с большей или меньшей наглядностью во всех разобранных нами эпизодах. Приведем еще пример ее более внешнего и грубого выражения: «Его (то есть Гаргантюа) кокарда представляла собой золотую пластинку весом в шестьдесят восемь марок, а к дощечке была приделана эмалевая фигурка, изображающая человека с двумя головами, повернутыми друг к другу, с четырьмя руками, четырьмя ногами и двумя задами, ибо, как говорит Платон в «Пире», такова человеческая природа в ее изначальной мистической сущности» (кн. I, гл. VIII). Нужно подчеркнуть, что мотив «андрогина» в данном его понимании был исключительно популярен в эпоху Рабле. В области изобразительных искусств упомяну, как о параллельном явлении, о рисунке Леонардо да Винчи «Coitus», изображающем этот акт в его внутрителесном аспекте.

Рабле не только изображает гротескный образ тела во всех его существенных моментах, но он дает и теорию тела в родовом аспекте. В этом отношении чрезвычайно показательно уже приведенное нами рассуждение Панурга. В другом месте (кн. III, гл. XXVI) он говорит: «И я вот на чем порешил: отныне во всем моем Рагу каждому преступнику, приговоренному судом к смертной казни, будет предоставлен день или два по кралям соваться, так чтобы в семяпроводе у него нечем было изобразить букву игрек. Такая драгоценная вещь непременно должна быть употреблена в дело. Глядишь, от него кто-нибудь и родится. Тогда он умрет со спокойной совестью, ибо вместо себя оставит другого человека».

В знаменитом рассуждении Панурга о дебиторах и кредиторах, изображая идеальный утопический мир, где

все дают и все сами получают взаймы, Панург также развивает теорию родового тела:

«Этот ссужающий, должающий и занимающий мир настолько добр, что, завершив свое питание, он уже начинает думать о том, как бы ссудить тех, кто еще не родился, и с помощью такой ссуды, буде окажется возможным, обессмертить себя и размножиться в таких же точно существах, то есть в детях. С этой целью каждый орган почитает за нужное выделить некоторую часть наиболее ценной пищи и послать ее вниз, а там природа уже приготовила удобные сосуды и приемники, через которые эта пища окольными и извилистыми путями спускается в детородные органы, принимает надлежащую форму и как у мужчин, так и у женщин отыскивает подходящие места для сохранения и продления человеческого рода. И все это совершается через посредство взаимных ссуд и долгов,— отсюда ведь и пошло выражение: брачный долг» (кн. III, гл. IV).

В той же «Третьей книге» есть рассуждение о том, «почему новобрачные освобождаются от обязанности идти на войну». Здесь развивается та же тема родового тела. Это вообще одна из ведущих тем всех теоретических рассуждений в «Третьей книге».

Мы увидим в следующей главе, что та же тема родового тела, но уже в историческом аспекте, как тема бессмертия и роста человеческой культуры, развивается в знаменитом письме Гаргантюа к Пантагрюэлю. Тема относительного бессмертия семени дается здесь в неразрывной связи с темой исторического прогресса человечества. Человеческий род не просто обновляется с каждым новым поколением, но каждый раз он поднимается на новую высшую ступень исторического развития. Та же тема, как мы увидим, звучит и в прославлении «пантагрюэльона».

Таким образом, тема родового тела сливается у Рабле с темой и с живым ощущением исторического бессмертия народа. Мы видели, что это живое ощущение народом своего коллективного исторического бессмертия составляет самое ядро всей системы народно-праздничных образов. Гротескная концепция тела является, таким образом, неотрывною составною частью этой системы. Поэтому и в образах Рабле гротескное тело спле-

тается не только с космическими, но и с социально-утопическими и историческими мотивами и прежде всего с мотивом смены эпох и исторического обновления культуры.

* * *

Во всех разобранных нами в предшествующих главах эпизодах и образах романа фигурировал по преимуществу *телесный низ* в узком смысле слова. Но в гротескных образах ведущую роль играет также, как мы говорили, *разинутый рот*. И он связан, конечно, с топографическим телесным низом: это — *раскрытые ворота, ведущие вниз, в телесную преисподнюю*. С разинутым ртом связан образ *поглощения-проглатывания* — этот древнейший амбивалентный *образ смерти и уничтожения*. В то же время с разинутым ртом (глоткой и зубами) связан ряд пиршественных образов.

Разинутый рот (глотка и зубы) — *один из центральных узловых образов народно-праздничной системы*. Недаром *резкое преувеличение рта — основной традиционный прием внешнего оформления комического облика*: комических масок, всевозможных «веселых страшилищ» карнавала (например, «Машкрута» лионского карнавала), чертей в дьяблериях, самого Люцифера.

Вполне понятно, что разинутый рот, глотка, зубы, поглощение-проглатывание имеют существенное значение в раблезианской системе образов.

Особенно важную, прямо ведущую роль играет разинутый рот в хронологически первой книге романа — в «Пантагрюэле». Можно предполагать, что героем этой книги является именно разинутый человеческий рот.

Ни имя, ни ядро образа Пантагрюэля не были созданы Рабле. Самое имя существовало до него и в литературе, как имя одного из чертей в дьяблериях, и в языке, как нарицательное имя (название) горловой болезни — потери голоса в результате перепоя (болезнь пьяниц). Таким образом, нарицательное имя (название болезни) связано со ртом, с горлом, с выпивкой, с болезнью, то есть с весьма характерным гротескным комплексом. С таким же, но с более широким и космическим комплексом связан и образ Пантагрюэля в дьяблериях.

Мы уже говорили, что дьяблерии, составлявшие часть мистерии, по характеру своих образов принадлежали к народно-праздничным площадным формам. И образы тела в них носили резко выраженный гротескный характер. В этой гротескно-телесной атмосфере дьяблерий и появляется впервые образ Пантагрюэля.

Прежде всего мы встречаем этот образ в мистерии второй половины XV века — «Мистерии деяний апостолов» Симона Гребана. Здесь, в дьяблерии, Прозерпина — «мать чертей» — представляет Люциферу четырех дьяволят (petits dyables). Каждый из них является воплощением одной из четырех стихий — земли, воды, воздуха и огня. Представляясь Люциферу, каждый чертенок изображает свою деятельность в соответствующей стихии. Получается широкая космическая картина жизни стихий. Один из этих четырех дьяволят и носит имя Пантагрюэля. Он воплощает стихию воды. «Легче хищной птицы я облетаю области морей»,— говорит он о себе самом. Очевидно, здесь он и пропитывается солью моря и потому получает особое отношение к соли и к пробуждению жажды. В той же мистерии Люцифер говорит про Пантагрюэля, что «ночью он, в ожидании других дел, занимался тем, что *бросал соль в горло пьяниц*».

В той же роли появляется черт Пантагрюэль и в другой мистерии, а именно в «Мистерии Людовика Святого». Здесь он сам произносит монолог, в котором подробно рассказывает, как он возился всю ночь с молодыми людьми, пропировавшими весь вечер: он «насыпал им тихонько с помощью осторожных движений, чтобы не разбудить, соль в рот. Честное слово, проснувшись, они ощутили жажду в полтора раза большую, чем накануне!».

Мы видим отсюда, что образ Пантагрюэля, как мистерийного черта, связан с одной стороны с космическими стихиями (со стихией воды и с морскою солью) и с другой стороны — с гротескным образом тела (разинутый рот, жажда, пьянство), и наконец, с чисто карнавальным жестом насыпания соли в разинутый рот. Все эти моменты, образующие основу образа Пантагрюэля, глубоко родственны между собою. Это традиционное ядро образа сохраняется полностью и у Рабле.

Нужно особо отметить, что «Пантагрюэль» был задуман и написан Рабле во время небывалой жары и засухи 1532 года. Люди тогда действительно ходили с разинутыми ртами. Абель Лефран справедливо полагает, что имя дьяволенка Пантагрюэля и его предательская роль пробуждать жажду неоднократно поминались в окружении Рабле и вызывали немало шутливых замечаний или проклятий. Жара и засуха сделали этот образ особенно популярным. Весьма возможно, что отчасти поэтому Рабле и воспользовался им для своего романа.

Первая глава книги сразу вводит гротескный образ тела со всеми его характерными особенностями. В ней рассказывается о происхождении рода гигантов, к которому принадлежал Пантагрюэль. После убийства Авеля пропитанная кровью земля была исключительно плодородной. Вот начало (второй абзац) первой книги:

«Надобно вам знать, что в начале мира (я веду рассказ мой издалека,— если считать по способу древних друидов, то это было более сорока сороков ночей тому назад), вскоре после того как Авель пал от руки своего брата Каина, земля, впитав в себя кровь праведника, уродила множество всяких плодов, какие только в ее лоне произрастают, в особенности же так много кизиля, что приснопамятный этот год был назван годом крупного кизиля, ибо три его ягоды составляли целый буасо» (кн. II, гл. 1).

Таков первый телесный мотив этой главы. Его гротескно-карнавальный характер очевиден; первая смерть (по библейскому сказанию, смерть Авеля была первою смертью на земле) обновила плодородие земли, оплодотворила ее. Здесь — уже знакомое нам сочетание убийства и родов, но в космическом аспекте земного плодородия. Смерть, труп, кровь, как семя, зарытое в землю, поднимается из земли новой жизнью,— это один из древнейших и распространеннейших мотивов. Другая вариация его: смерть обсеменяет матерь-землю и заставляет ее снова родить. Эта вариация часто расцвечивается эротическими образами (конечно, не в узком и специфическом смысле этого слова). Рабле говорит в другом месте (кн. III, гл XLVIII): «Сладостное, вожделенное лобзание великой кормилицы нашей — земли, которое зовется у нас погребением». Об-

раз погребения, как последних объятий матери-земли, очевидно, навеян Плинием, который подробно разрабатывает тему материнства земли и смерти-погребения, как возврата в ее лоно («Естественная история», II, 63). Но этот древний образ смерти-обновления, во всех его вариациях и оттенках, Рабле склонен воспринимать не в высоком стиле античных мистерий, а в карнавальном, народно-праздничном духе, как веселую и трезвую уверенность в относительном историческом бессмертии народа и себя в народе.

Таким образом, мотив смерти-обновления-плодородия был первым мотивом Рабле, открывшим его бессмертный роман. Подчеркнем это.

Особенно плодородна была земля «на кизиль» (en mesl). Но люди, которые ели этот кизиль, начинали развиваться ненормально: какая-нибудь одна часть тела разрасталась до чудовищных размеров. И вот Рабле развертывает ряд типично гротескных образов отдельных чудовищно преувеличенных членов тела, совершенно заслоняющих остального человека. Дается, в сущности, картина разъятого на части тела, но только отдельные части эти изображены в грандиозных размерах. Прежде всего изображаются люди с чудовищными животами (типичное гротескное преувеличение); к этой веселой расе пузатых принадлежат святой Пансар и Жирный Вторник. Святой Пансар (т. е. св. Пузан) — шуточное имя святого, которого обычно связывали с карнавалом. Характерно, что к расе пузатых отнесен и сам карнавал. Затем Рабле изображает невероятной величины горбы, чудовищные носы, исключительно длинные ноги, громадные уши. Подробно изображены те, у кого вырос невероятной длины фалл (они могут обернуть его вокруг своего тела, как пояс, шесть раз), а также и те, у кого разрослись яички. В результате перед нами образ грандиозного гротескного тела и одновременно целая серия карнавальных фигур (ведь в основу оформления таких фигур кладутся обычно те же гротескные мотивы).

Непосредственно перед этой галерееи гротескных членов тела Рабле изображает космические пертурбации на небе такого же карнавального характера: например, «Сноп» из созвездия «Девы» переместился в созвездие «Весов». Но и эти космические образы Рабле

непосредственно сплетает с телесным гротеском: звездные пертурбации эти были так трудны для понимания, что «астрологи обломали об них все зубы, а зубы-то у них, должно полагать, были ох какие длинные, коли могли они так далеко доставать!». Гротескный образ д л и н н ы х д о з в е з д з у б о в родился в результате реализации метафоры — «разгрызть» трудный астрологический вопрос.

Затем Рабле дает длинное перечисление гигантов, предков Пантагрюэля. Здесь названо большое количество имен библейских, античных, средневековых и вымышленных гигантов. Рабле был отлично знаком с громадным материалом образов и легенд о гигантах (античные гиганты были, впрочем, уже сгруппированы эрудитом Равизиусом Текстором, книгой которого Рабле пользовался). Образы гигантов и легенды о них тесно связаны с гротескной концепцией тела. Мы уже отмечали громадную роль гигантов в античной сатировой драме (которая была именно д р а м о ю т е л а). Большинство местных легенд о гигантах связывает различные явления природы и местного рельефа (горы, реки, скалы, острова) с телом гиганта и с его отдельными органами. Тело гиганта, таким образом, не отграничено от мира, от явлений природы, от географического рельефа. Мы уже отмечали также, что великаны принадлежали к обязательному репертуару народно-праздничных карнавальных образов.

Таково содержание первой главы. Гротескные образы тела сплетаются здесь с космическими явлениями. Открывается весь ряд образов романа м о т и в о м с м е р т и - о б н о в л е н и я - п л о д о р о д и я.

Этот же мотив открывает и вторую главу: «В пятисотдвадцатичетырехлетнем возрасте Гаргантюа прижил сына Пантагрюэля со своей женой Бадбек, дочерью короля амавротов, населяющих Утопию. Бадбек умерла от родов, так как ребенок оказался необыкновенно большим и тяжелым и мог появиться на свет лишь ценою жизни матери».

Это уже знакомый нам по римскому карнавалу мотив сочетания убийства и родов. Убийство совершает здесь сам рождающийся самим актом своего рождения.

Р о д ы и с м е р т ь — разверзающийся з е в з е м л и и м а т е р и н с к о й у т р о б ы. В дальнейшем на сцену выступает р а з и н у т ы й р о т людей и животных.

Изображается страшная засуха в момент рождения Пантагрюэля: «...животные валялись на полях мертвые, *с разинутыми ртами*. На людей жалко было смотреть. Они бродили, *высунув язык*, точно борзые после шестичасовой охоты; иные бросались в *колодцы*, иные в поисках тени залезали в *брюхо коровы*... В церкви... всегда можно было видеть несколько десятков несчастных *жаждующих*, обступивших того, кто раздавал воду, и *раскрывавших рты*... Блажен был тот, кто обладал тогда холодным *погребом* с изрядным запасом воды!»

Нужно отметить, что «колодец», «брюхо коровы» и «погреб» как образы эквивалентны «разинутому рту». Ведь рот в гротескной топографии соответствует чреву и «uterus»; так, рядом с эротическим образом «trou», то есть «дыры», вход в преисподнюю изображается как разинутая пасть сатаны («адова пасть»). Колодец — общеизвестный фольклорный образ рождающего чрева; аналогичный характер носит и погреб, но в нем сильнее момент смерти-поглощения. Таким образом, уже здесь земля и отверстия в ней получают дополнительно гротескно-телесное значение. Этим подготовляется дальнейшее вовлечение земли и моря в телесный ряд.

Рабле касается далее античного мифа о Фаэтоне, который, управляя колесницей солнца, слишком приблизился к земле и едва не сжег ее; земля при этом так вспотела, что от ее пота море стало соленым (согласно Плутарху, такое объяснение морской солености давал Эмпедокл). Рабле переводит эти гротескно-телесные представления из высокого мифического плана в веселый план народно-праздничных снижений: «...одним словом, земля от страшной жары покрылась невероятно обильным потом и насытила им море, вот отчего море и стало соленым, так как всякий пот солон. Вы в этом легко можете убедиться, стоит вам только попробовать либо ваш собственный пот, либо пот венериков, которых врачи заставляют потеть,— разницы тут нет никакой».

Весь комплекс образов этого небольшого отрывка чрезвычайно характерен: он космичен (ведь потеет здесь земля и насыщает потом море); ведущую роль в нем играет типично гротескный образ потения (потение аналогично прочим выделениям, пот — моче); в него далее входит образ болезни — сифилиса, болезни «веселой» и связанной с телесным ни-

з о м; в нем, наконец, образ пота связывается с е д о ю (предлагается попробовать пот на вкус),— это ослабленная степерь с к а т о ф а г и и, характерной для медицинского гротеска (уже у Аристофана). В этом отрывке implicite содержится и традиционное ядро образа Пантагрюэля-дьяволенка, связанного с морской стихией и пробуждающего жажду. В то же время героем отрывка является з е м л я: в первой главе она, напоенная кровью Авеля, была п л о д о н о с н о й и р о ж а л а, здесь, во второй главе, она п о т е е т и ж а ж д е т.

Далее Рабле дает смелую пародийную травестию крестного хода и чуда. Во время молебствия, организованного церковью, верующие, просящие у бога дождя, вдруг увидели, как из-под земли выступают крупные капли п о т а, как у сильно потеющего человека. Люди думали, что это роса, ниспосланная богом по их молитве. Однако они ошибались, потому что когда начался крестный ход и каждый захотел вволю напиться этой росы, то оказалось, что это рассол и что он солонее и хуже, чем морская вода. Таким образом, чудо обмануло благочестивые надежды верующих. И здесь материально-телесная стихия выступает в своей развенчивающей роли.

Как раз в этот день и час и родился Пантагрюэль. Поэтому и дали ему имя «Пантагрюэль», что значит, по бурлескной этимологизации Рабле,— «всежаждующий».

Самое рождение героя происходит в той же гротескной обстановке: из р а з в е р з ш е г о с я м а т е р и н с к о г о л о н а сначала выезжает целый обоз, нагруженный с о л е н ы м и, пробуждающими жажду з а к у с к а м и, а уж потом появляется и сам Пантагрюэль, «лохматый, как медведь».

В третьей главе развивается а м б и в а л е н т н ы й м о т и в с м е р т и - р о ж д е н и я: Гаргантюа не знает, плакать ли ему о смерти жены или смеяться от радости, что родился сын, и он то смеется «как теленок» (молодой новорожденный), то ревет «как корова» (рожающая, умирающая).

В четвертой главе изображаются ранние подвиги Пантагрюэля, совершенные им еще в колыбели; все они выражаются в п о ж и р а н и и и п р о г л а т ы в а н и и. При каждом приеме пищи он в ы с а с ы в а л молоко из четырех тысяч шестисот коров. Кашицу ему подавали в огромном колоколе. З у б ы у него были и тогда

такие крепкие и сильные, что он о т г р ы з ими от этой посудины порядочный кусок. Однажды утром, захотев п о с о с а т ь одну из коров, он высвободил одну из рук, которая была привязана к колыбельке, ухватил корову за ноги и о т ъ е л у нее в ы м я и п о л ж и в о т а вместе с п е ч е н ь ю и п о ч к а м и. Он пожрал бы ее всю, но сбежались люди и отняли корову у Пантагрюэля, но им не удалось отнять у него коровью ногу; она осталась у него в руках, и он п р о г л о т и л ее, как сосиску. Однажды к его колыбели подошел ручной медведь Гаргантюа; Пантагрюэль схватил его, р а з о р в а л н а ч а с т и и п р о г л о т и л, как цыпленка. Он был так силен, что его пришлось приковать к люльке, но однажды с люлькой на спине он прошел в помещение, где Гаргантюа давал громадный пир; так как руки его были привязаны, он в ы с у н у л я з ы к и стал доставать со стола языком.

Все эти подвиги, как мы видим, связаны с с о с а н и е м, п о ж и р а н и е м, г л о т а н и е м, р а с т е р з а н и е м. Мы видим здесь р а з и н у т ы й р о т, в ы с у н у т ы й я з ы к, з у б ы, г л о т к у, в ы м я, ж и в о т.

Не будем прослеживать дальнейшего развития интересующих нас образов по главам. Коснемся только наиболее ярких примеров.

В эпизоде с лимузинским студентом Пантагрюэль схватил его за г о р л о, отчего тот через несколько лет «умер смертью Роланда», то есть от ж а ж д ы (традиционное ядро образа Пантагрюэля-дьяволенка).

В главе XIV есть такой характерный образ. Во время п и р а, устроенного по окончании процесса Лижизада и Пейвино, пьяный Панург говорит: «Эх, приятель! Если б я так же быстро умел *подниматься*, как *спускать* вино к себе в утробу, я бы уж вместе с Эмпедоклом вознесся превыше лунной сферы! Однако что за черт? Никак не возьму в толк: вино превосходное, превкусное, а чем больше его пью, тем сильнее у меня жажда. Видно, *тень* монсеньера Пантагрюэля так же легко *вызывает жажду*, как *луна — простуду*» (кн. II, гл. XIV). Подчеркнем здесь топографический момент: высшие сферы неба и низ желудка. Здесь же мы снова видим традиционное ядро образа Пантагрюэля — пробуждение жажды. Но здесь в этой роли выступает тень его (подчеркнем аналогию с плодоносной тенью монастырской колокольни). Гротескный характер носит и древнее тради-

ционное представление о влиянии луны (небесное тело) на простуду (болезнь).

На этом же пиру Панург рассказывает уже известную нам историю о том, что он едва не был изжарен как жаркое в Турции, как он сам изжарил на вертеле одного турка, как его едва не растерзали на части собаки; он избавился от «зубной боли» (т. е. от боли, причиняемой зубами собак), бросив собакам то сало, которым он был обложен. Есть здесь и образ пожара, спалившего весь турецкий город, и образ исцеления в огне: поджаривание на вертеле исцелило Панурга от прострела; этот чисто карнавальный эпизод кончается прославлением вертела и жаркого.

Традиционное ядро образа Пантагрюэля снова оживает в эпизоде с Таумастом. После первого свидания с Пантагрюэлем Таумаст почувствовал такую жажду, что всю ночь принужден был пить вино и полоскать горло водой. Во время самого диспута, когда публика стала хлопать в ладоши, Пантагрюэль прикрикнул на нее: «При этих словах собравшиеся обмерли и больше уж кашлянуть не смели, словно каждый из них *проглотил* пятнадцать фунтов перьев, и хотя он успел крикнуть всего один раз, но *пить* всем захотелось отчаянно, и от *жажды* все *высунули языки* на полфута, как будто Пантагрюэль *насыпал им в рот соли*» (кн. II, гл. XVIII).

В уже знакомом нам эпизоде сожжения рыцарей и пира также фигурирует разинутый рот Пантагрюэля. Взятый ими в плен рыцарь «был не вполне уверен, что Пантагрюэль *не проглотит его целиком*, и точно: *глотка* у Пантагрюэля была до того широкая, что он проглотил бы его так же легко, как вы — дробинку, и во *рту* у него пленник занял бы не больше места, чем зерно проса *в пасти осла*» (кн. II, гл. XXV).

В изображении войны с королем Анархом резко выступают все ведущие образы первой книги: разинутый рот, глотка, соль, жажда, моча (вместо пота) и др. Эти образы красной нитью проходят через все эпизоды войны. Пантагрюэль отправляет королю Анарху с пленным рыцарем ящичек с молочаем и зернами красного перца для возбуждения у него жажды. «Но едва король *проглотил* одну ложечку, в ту же секунду горло ему словно огнем обожгло: на *язычке* образовался нарыв, а *язык облупился*, и каких-каких

средств ему ни давали, ничто не помогало, он все только пил без конца, а чуть отведет стакан от губ — *язык* у него опять горит. Пришлось беспрестанно *вливать* ему в *глотку* вино через воронку». Вслед за королем стали пить и его военачальники. «А за ними и все войско насосалось, нализалось и нарезалось. Словом, перепились до того, что прямо посреди лагеря повалились спать как свиньи» (кн. II, гл. XXVIII). В то же время Пантагрюэль со своими спутниками по-своему подготовлялся к бою. Он захватил с собой двести тридцать семь бочонков вина и привязал к поясу целый чан с с о л ь ю. Затем они выпивают все это грандиозное количество вина; кроме того, Пантагрюэль принимает м о ч е г о н н о е с н а д о б ь е. Затем они поджигают лагерь короля Анарха, в котором все продолжают еще спать после попойки. Последующее развитие образов настолько характерно, что мы приведем здесь полностью соответствующий отрывок:

«Тем временем Пантагрюэль стал сыпать из чана соль, а так как враги спали с *раскрытыми и разинутыми ртами*, то он *забил им солью глотки*, отчего бедняги заперхали, как бараны, и завопили:

— Ах, Пантагрюэль, из-за тебя все у нас внутри горит!

Тут Пантагрюэлю неожиданно захотелось *помочиться*, ибо на него оказало действие Панургово снадобье, и он так обильно *оросил и полил* лагерь противника, что находившиеся здесь люди все до одного утонули,— это был самый настоящий *потоп*, распространившийся на десять миль в окружности, и в истории говорится, что если б тут была еще огромная кобыла Пантагрюэлева отца и столько же напрудила, то потоп был бы еще страшнее, чем при Девкалионе, ибо всякий раз, как она мочилась, появлялись реки побольше Роны и Дуная.

Увидев это, вышедшие из города сказали:

— Они умерли лютой смертью. Смотрите, сколько *крови!*

Однако они ошибались — при свете пылающих шатров и бледном сиянии луны *они приняли мочу Пантагрюэля за кровь врагов*.

Враги же, пробудившись и увидев с одной стороны пожар, а с другой наводнение и мочетоп, не знали, что сказать и на что подумать. Одни говорили, что *настал конец света и Страшный суд* и что теперь *все сгорит*,

другие — что их преследуют Нептун, Протей, Тритон и прочие морские божества и что это в самом деле соленая морская вода» (кн. II, гл. XVIII).

Мы видим, как здесь возвращаются все основные образы первых глав книги; только соленая вода здесь не пот, а моча, и выделяет ее не земля, а Пантагрюэль, но он, как гигант, получает здесь космическое значение. Традиционное ядро образа Пантагрюэля здесь широко развернуто и гиперболизовано: целая армия разинутых ртов, целый чан соли, высыпаемой в эти рты, водная стихия и морские божества, потоп из соленой мочи. Характерна игра образами: моча — кровь — морская вода. Все эти образы складываются здесь в картину космической катастрофы, гибели мира в огне и потопе.

Средневековый эсхатологизм здесь снижен и обновлен в образах абсолютного материально-телесного низа. Здесь это карнавальный пожар, обновляющий мир. Вспомним «праздник огня» в гетевском описании римского карнавала с его «Смерть тебе!». Вспомним также карнавальное изображение мировой катастрофы в «Пророческой загадке»; потоки воды, заливающие всех, оказались там потом, а мировой пожар оказался веселым огнем очага. В нашем эпизоде стерты все границы между телами и вещами; здесь стерты также границы между войною и пиром: пир, вино, соль, пробуждение жажды становятся основным средством ведения войны. Кровь заменяется обильными потоками мочи после чрезмерной попойки.

Не забудем, что моча (как и кал) — это веселая материя, одновременно снижающая и улегчающая, превращающая страх в смех. Если кал есть как бы нечто среднее между телом и землею (это — смеховое звено, соединяющее землю и тело), то моча — нечто среднее между телом и морем. Поэтому мистерийный черт Пантагрюэль, воплощение соленой морской стихии, становится у Рабле до известной степени воплощением веселой стихии мочи (моча его, как мы увидим дальше, обладает и особыми целебными свойствами). Кал и моча отелеснивают материю, мир, космические стихии, делают их чем-то интимно-близким и телесно-понятным (ведь это материя

и стихия, порождаемые и выделяемые самим телом). *Моча и кал превращают космический ужас в веселое карнавальное страшилище.*

Необходимо учитывать грандиозную роль *космического страха* — страха перед безмерно большим и безмерно сильным: перед звездным небом, перед материальными массами гор, перед морем, и страха перед космическими переворотами и стихийными бедствиями — в древнейших мифологемах, мировоззрениях, системах образов, в самих языках и связанных с ними формах мышления. *Какая-то темная память о космических переворотах прошлого и какой-то смутный страх перед грядущими космическими потрясениями заложены в самом фундаменте человеческой мысли, слова и образа.* Этот космический страх, в основе своей вовсе не мистический в строгом смысле (ведь это страх перед материально-большим и перед материально-непреодолимой силой), используется всеми религиозными системами в целях подавления человека и его сознания. Но уже в древнейших образах народного творчества находит себе выражение и *борьба с этим космическим страхом, борьба с памятью и предчувствием космических потрясений и гибели.* В народных образах, отражающих эту борьбу, и выковывалось подлинно человеческое *бесстрашное самосознание*[1]. Эта борьба с космическим страхом во всех его формах и проявлениях опиралась не на отвлеченные надежды, не на веч-

---

[1] Образы, выражающие эту борьбу, часто сплетаются с образами, отражающими параллельную борьбу в индивидуальном теле с памятью о мучительном рождении и с предчувствием агонии. Космический страх глубже и существеннее: он гнездится как бы и в родовом теле человечества, поэтому он и проник в самые основы языка, образов и мысли. Этот космический страх существеннее и сильнее индивидуально-телесного страха гибели, хотя голоса их иногда и смешиваются в образах фольклора и в особенности в образах литературы. Этот космический страх — наследие древнего бессилия человека перед силами природы. Народная культура была чужда этому страху и преодолевала его смехом, смеховым отелесниванием природы и космоса, ибо в основе этой культуры всегда лежала непоколебимая уверенность в могуществе и в конечной победе человека. Официальные же культуры часто использовали и даже, так сказать, культивировали этот страх в целях принижения и угнетения человека.

ность духа, а на материальное же начало в самом человеке. Человек как бы освоял космические стихии (землю, воду, воздух, огонь), находя и живо ощущая их в самом себе, в своем собственном теле; он чувствовал космос в себе самом.

Это освоение космических стихий в стихиях тела особенно остро и сознательно осуществлялось в эпоху Ренессанса. Свое теоретическое выражение оно нашло в идее микрокосма, которой пользуется и Рабле в приведенном нами рассуждении Панурга (о дебиторах и кредиторах). К этим явлениям ренессансной философии мы еще вернемся. Здесь нам важно подчеркнуть, что освояли и ощущали в себе материальный космос с его стихиями в сугубо материальных же актах и отправлениях тела: в еде, в испражнениях, в актах половой жизни; именно в них находили в себе и прощупывали как бы изнутри своего тела и землю, и море, и воздух, и огонь, и вообще всю мировую материю во всех ее проявлениях и этим освояли ее. Именно образы телесного низа имели преимущественно микрокосмическое значение.

В сфере образного творчества космический страх (как и всякий страх) побеждается смехом. Поэтому кал и моча, как смешная и телесно-понятная материя, играют здесь такую роль. Поэтому они и фигурируют здесь в гиперболических количествах и в космических масштабах. Космическая катастрофа, изображенная с помощью образов материально-телесного низа, снижается, очеловечивается и превращается в смешное страшилище. Космический страх побежден смехом.

Возвращаемся к эпизоду войны с Анархом. Дается подробное изображение единоборства Пантагрюэля с великаном Вурдалаком. Здесь продолжается игра теми же образами. Вурдалак приблизился к Пантагрюэлю с разинутой пастью (la gueule ouverte). Пантагрюэль «насыпал на Вурдалака восемнадцать с лишним бочонков и одну кадку соли, и соль набилась Вурдалаку в *рот, в гортань*, в *нос* и в *глаза*». Во время последующего боя Пантагрюэль ударил Вурдалака в пах и пролил оставшееся вино, «при виде коего Вурдалак

заключил, что Пантагрюэль проткнул ему мочевой пузырь, ибо вытекшее вино Вурдалак принял за собственную мочу».

В следующей главе дается эпизод с воскрешением Эпистемона и его рассказ о посещении загробного царства. Если мы вспомним, что преисподняя в телесной топографии изображается в образах телесного низа или в образах разинутой пасти Люцифера и что смерть есть проглатывание или возвращение в лоно земли, то станет очевидным, что мы остаемся в кругу тех же образов разинутого рта или разверзшегося лона. Эпизод посещения преисподней мы подробно проанализируем в следующей главе.

Завершается весь эпизод борьбы с королем Анархом двумя образами чисто карнавального типа.

Первый образ — карнавально-утопический «пир на весь мир»: когда победители прибыли в страну амаротов, «всюду в знак веселья были *зажжены огни*, а на улицах расставлены прекрасные *круглые столы* со всякими *кушаньями*. Казалось, что снова настали *времена Сатурна*, — такое было устроено *пиршество*». Второй образ — карнавальное развенчание короля Анарха, о котором мы уже говорили в другом месте. Так завершается война карнавальным пиром и развенчанием.

В следующей главе рассказывается, как во время сильного ливня Пантагрюэль прикрывает своим «*высунутым языком*» целую армию. Затем дается описание путешествия автора (Алькофрибаса) во рту Пантагрюэля. Попав в разинутый рот своего героя, Алькофрибас нашел в нем целый неведомый мир: обширные луга, леса, укрепленные города. Во рту оказалось больше двадцати пяти королевств. Жители, населяющие рот Пантагрюэля, убеждены, что их мир более древний, чем земля. Алькофрибас прожил во рту своего героя шесть месяцев, питался он тем, что проходило через рот Пантагрюэля, а испражнялся в его горло.

Эпизод этот навеян Лукианом («Истинные истории»), но он отлично завершает весь развернутый нами ряд образов разинутого рта. Во рту в конце концов оказывается целый мир, своего рода ротовая преисподняя. Как и преисподняя в видении Эпистемона, этот ротовой мир организован в некоторой мере и как «мир наиз-

нанку»: здесь, например, платят не за работу, а за спанье.

В эпизоде с более «древним, чем земля», миром, находящимся во рту Пантагрюэля, раскрывается идея относительности пространственных и временных оценок, но в смеховом гротескном аспекте.

В главе XXXIII рассказывается о болезни и излечении Пантагрюэля. Заболел он засорением желудка. Во время болезни из его обильной горячей мочи образовались в ряде мест Франции и Италии горячие источники, обладающие целебной силой. Здесь Пантагрюэль снова выступает как воплощение веселой телесно-космической стихии мочи.

В эпизоде болезни изображается далее спуск людей в желудок Пантагрюэля для его очистки. Люди эти, вооруженные кирками, лопатами и корзинами, входят в большие медные шары, которые Пантагрюэль проглатывает (образ глотания), как пилюли. Попав в желудок, люди выходят из шаров и производят свою очистительную работу. Как в предыдущей главе рот, так здесь желудок изображен в грандиозных, почти космических масштабах.

Наконец, и в последней — заключительной — главе имеются гротескные образы тела. Здесь дается план последующих частей романа. В числе предполагаемых эпизодов намечается и разгром Пантагрюэлем преисподней, причем он бросает Прозерпину в огонь, а самому Люциферу выбивает четыре зуба и ломает рог. Далее, намечается путешествие Пантагрюэля на луну в целях удостовериться, действительно ли три четверти луны во время ущерба находятся в головах у женщин.

Так с начала и до конца всей первой (хронологически) книги романа проходит, как лейтмотив этой книги, образ разинутого рта, глотки, зубов и языка. Этот разинутый рот принадлежит к основному традиционному ядру образа мистерийного черта Пантагрюэля.

Образ разинутого рта органически сочетается с образами глотания и пожирания, с одной стороны, и с образами живота, чрева, родов — с другой стороны. В то же время к нему тяготеют пиршественные образы, а также образы смерти, уничтожения и преисподней. Наконец, с разинутым ртом связан и другой основной момент традиционного образа Пантагрюэля — жажда, водная стихия, вино, моча.

Таким образом, все ведущие органы и места и все основные события жизни гротескного тела развернуты и изображены здесь вокруг центрального образа — разинутого рта.

Образ разинутого рта — наиболее яркое выражение открытого, незамкнутого тела. Это — распахнутые настежь ворота в глубины тела. Открытость и глубинность тела еще более усиливаются тем, что внутри рта оказывается целый населенный мир, а в глубины желудка спускаются люди, как в подземную шахту. Выражением той же телесной открытости служит и образ разверзшегося лона матери Пантагрюэля, плодородного лона земли, выпившей кровь Авеля, преисподней и др. Эти телесные глубины плодородны: в них умирает старое и с избытком рождается новое; вся первая книга буквально насыщена образами производительной силы, плодородия, изобилия. Рядом с этой телесной открытостью постоянно фигурируют фалл и гульфик (как заместитель фалла). Таким образом, гротескное тело здесь лишено фасада, лишено глухой замкнутой поверхности, лишено также и экспрессивной внешности: тело это — либо плодоносные телесные глубины, либо производительные зачинающие выпуклости. Это тело поглощает и рождает, берет и отдает.

Построенное из плодоносных глубин и производительных выпуклостей тело никогда не отграничено четко от мира: оно переходит в него, смешивается и сливается с ним; в нем самом (как во рту Пантагрюэля) таятся новые неведомые миры. Тело принимает космические масштабы, а космос отелеснивается. Космические стихии превращаются в веселые телесные стихии растущего, производящего и побеждающего тела.

«Пантагрюэль» был задуман и написан во время стихийных бедствий, обрушившихся на Францию в 1532 году. Бедствия эти не были, правда, особенно значительными и катастрофическими, но все же они были достаточно сильными и ощутимыми, чтобы поразить сознание современников и оживить в нем космические страхи и эсхатологические представления.

«Пантагрюэль» был в значительной степени веселой репликой на пробужденный этими стихийными бедствиями космический страх и на религиозно-эсхатологи-

ческие настроения. Перед нами снова замечательный образец ренессансной публицистики на народно-площадной основе. Это — боевой отклик на злободневные события и злободневные мысли и настроения исторического момента.

В 1532 году была тяжелая и длительная жара и засуха, продолжавшаяся с весны и до ноября, то есть шесть месяцев. Эта засуха угрожала посевам и в особенности виноградникам. Церковь устраивала в связи с этой засухой многочисленные молебствия и религиозные процессии, пародийную травестию которых мы находим в начале романа. Осенью этого же года в ряде мест Франции вспыхнула эпидемия чумы, продолжавшаяся и в следующем году. На эту чуму в «Пантагрюэле» есть также аллюзия; объясняется она зловредными испарениями из желудка героя, страдавшего несварением.

Стихийные бедствия и эпидемия чумы, как мы уже сказали, пробудили в эти годы, как это было и в XIV веке, древний космический страх и связанную с ним систему эсхатологических образов и мистических представлений. Но эти же явления, как и вообще всякие катастрофы, пробуждают обычно исторический критицизм и стремление к свободному пересмотру всех догматических положений и оценок (например, Боккаччо и Ленгленд в XIV веке). Нечто подобное, пусть и в ослабленной степени, происходило и в дни, когда создавался «Пантагрюэль». Для Рабле это послужило отправной точкой для его книги. Возможно, что образ чертенка Пантагрюэля, возбудителя жажды, и самая тональность этого образа вынырнули из вольной речевой стихии площади и фамильярных застольных бесед, где этот образ был непосредственным адресатом веселых проклятий по адресу мира и природы и героем вольных травестий на тему эсхатологизма, промысла, мировой катастрофы и т. п. Но вокруг этого образа Рабле сосредоточил громадный, тысячелетиями слагавшийся, материал народной смеховой культуры, отражавшей борьбу с космическим страхом и эсхатологизмом, создававшей образ веселого материально-телесного, вечно растущего и вечно обновляющегося космоса.

Первая книга романа наиболее космична. В последующих книгах этот момент ослабляется и на первый план выступают темы исторического и социально-политического порядка. Но преодоление космического страха и эсхатологизма остается до конца романа одной из ведущих его тем.

В развитии этой темы гротескное тело играет громадную роль. Это всенародное, растущее и вечно торжествующее тело чувствует себя в космосе как в своем родном доме. Оно — плоть от плоти и кровь от крови космоса, в нем те же космические стихии и силы, но они в нем наилучше организованы; тело — последнее и лучшее слово космоса, это — ведущая космическая сила; космос со всеми его стихиями не страшен ему. Не страшна ему и смерть: смерть индивида — только момент торжествующей жизни народа и человечества, момент — необходимый для обновления и совершенствования их.

* * *

Переходим к рассмотрению некоторых источников гротескного тела. Мы коснемся только отдельных групп ближайших источников Рабле. Гротескная концепция тела, как мы уже говорили, жила в образах самого языка, особенно в формах фамильярного речевого общения; гротескная концепция лежала в основе всех бранных, развенчивающих, дразнящих и веселых форм жестикуляционного фонда (показывание кукища, носа, зада, плевание, разнообразнейшие непристойные жесты); эта концепция тела проникает наконец многообразнейшие формы и виды фольклора. Образы гротескного тела были рассеяны повсюду, они были понятны, привычны и знакомы всем современникам Рабле. Те группы источников, которых мы здесь коснемся, являются лишь отдельными характерными выражениями этой господствующей и всепроникающей концепции тела, непосредственно связанными с тематикой раблезианского романа.

Прежде всего остановимся на легендах о великанах и гигантах. Образ гиганта по самому своему существу есть гротескный образ тела. Но, конечно, этот гротескный характер в образах гигантов может быть развит в большей или в меньшей степени.

В рыцарских романах, чрезвычайно распространенных в эпоху Рабле, образы гигантов — они здесь довольно часты — почти вовсе утратили свои гротескные черты. В этих образах в большинстве случаев показана только преувеличенная физическая сила и преданность своему сюзерену-победителю.

В итальянской ирои-комической традиции — у Пульчи (Морганте) и особенно у Фоленго (Фракассус) — в образах гигантов, переведенных из куртуазного в комический план, оживают гротескные черты. Итальянская традиция комических гигантов была отлично известна Рабле и должна быть учтена как один из источников его гротескно-телесных образов.

Но прямым и непосредственным источником Рабле была, как известно, народная книжка «Великая Хроника Гаргантюа» (1532). Анонимное произведение это не лишено некоторых элементов пародийной травестии рыцарских романов Артурова цикла, но оно ни в малейшей степени не является, конечно, литературной пародией в позднем смысле. Образ гигантов носит здесь резко выраженный гротескно-телесный характер. Источником этой книжки была устная народная легенда о великане Гаргантюа. Легенда эта существовала в устной традиции до появления «Великой Хроники» и продолжает жить в устной же традиции и до наших дней, притом не только во Франции, но и в Англии. Различные версии этой легенды, записанные в XIX веке, собраны в книге P. S é b i l l o t, Gargantua dans les traditions populaires, Paris, 1883. Современные берришонские легенды о Гаргантюа и других гигантах собраны в книге J e a n B a f f i e r, Nos Géants d'autrefois. Récits berrichons, Paris, 1920. Образ Гаргантюа даже в этой поздней устной традиции носит совершенно гротескно-телесный характер. На первом плане находится грандиозный аппетит гиганта, а затем другие гротескные отправления тела; до сих пор еще во Франции живо выражение: «Quel Gargantua», что обозначает «какой обжора!».

Все легенды о великанах тесно связаны с рельефом местности, где бытует та или иная легенда: легенда всегда находит себе н а г л я д н у ю з р и м у ю о п о р у в м е с т н о м р е л ь е ф е, она находит р а с ч л е н е н н о е, р а з б р о с а н н о е или придавленное т е л о г и г а н т а в природе. И до сих пор еще в различных местах Франции имеется громадное количество

скал, камней, мегалитических монументов, долменов, менгиров и т. п., связанных с именем Гаргантюа: все это — различные части его тела и различные предметы его обихода. Мы встречаем такие названия: «палец Гаргантюа», «зуб Гаргантюа», «ложка Гаргантюа», «котел Гаргантюа», «чаша Гаргантюа», «кресла Гаргантюа», «палка Гаргантюа» и др. Здесь, в сущности,— раблезианский комплекс разъятых членов гигантского тела, кухонной утвари и предметов домашнего обихода. Во времена Рабле этот каменный мир вещей и разъятого тела гиганта был, конечно, еще богаче.

Разбросанные по всей Франции части разъятого тела гигантов и их утвари обладали исключительною гротескною наглядностью и потому не могли не оказать известного влияния на образы Рабле. Например, в «Пантагрюэле» упоминается о громадной чаше, в которой варили для героя кашицу; чашу эту, прибавляет автор, можно видеть и сейчас в Бурже. В настоящее время в Бурже ничего подобного не существует, но до нас дошло свидетельство XIV века, что там действительно существовал громадный камень в форме бассейна, называвшийся «Scutella gigantis», то есть «чашка гиганта»; в него один раз в году продавцы вина наливали вино для бедных. Рабле, следовательно, взял этот образ из действительности[1].

Кроме телесного гротеска «Великой хроники», нужно еще упомянуть об «Ученике Пантагрюэля» — анонимной книге, вышедшей в 1537 году. Книга эта отражала влияние самого Рабле и влияние Лукиана («Истинные истории»); но рядом с этим есть здесь и народно-праздничный момент, и непосредственное влияние устной традиции легенд о великанах. Эта книга оказала обратное влияние на Рабле.

Нужно подчеркнуть роль народно-праздничных великанов. Великан был обычной фигурой ярмарочного балаганного репертуара (где он рядом с карликом остается и до настоящего времени). Но он был также обязательной фигурой в карнавальных процессиях, в процессиях «праздника тела господня» и др.; на исходе

---

[1] Большой фольклорный материал о разъятом каменном теле гиганта и его утвари дает Salomon Reinach, Cultes, Mythes et Religions, t. III: Les monuments de pierre brute dans le langage et les croyances populaires, pp. 364—433; см. также: Sébillot P. Le Folklore de France, t. I, pp. 300—412.

средних веков ряд городов имел наряду с постоянными «городскими шутами» и постоянных «городских великанов», или даже «семейство великана», содержавшихся на городской счет и обязанных выступать во всех народно-праздничных процессиях. Этот институт городских великанов в ряде городов и даже сел северной Франции и особенно Бельгии дожил еще и до XIX века: например, в Лилле, Дуэ, Касселе и др. В Касселе в 1835 году на празднестве, установленном в память голода 1638 года, участвовал великан, присутствовавший при церемонии бесплатной раздачи супа всему населению. Эта *связь великанов с едой* очень характерна. В Бельгии были особые праздничные «песенки про великана», где *образ великана* тесно связывался *с домашним очагом и приготовлением пищи*.

Фигура народно-праздничного великана, составлявшая неотъемлемый момент площадных народных увеселений и карнавальных церемониалов, была, конечно, отлично знакома Рабле, хотя у нас и нет каких-либо специальных данных по этому вопросу. Были ему известны также и различные местные легенды о великанах, до нас не дошедшие. В романе упоминаются имена легендарных великанов, говорящие об особой связи их с едой и глотанием: Engoulevent, Heppemouch, Maschefein и др.

Рабле знал наконец и античные образы гигантов, о чем мы уже говорили; особо нужно подчеркнуть его знакомство с «Циклопом» Еврипида, на которого он ссылается в своем романе два раза.

Таковы источники, связанные с образом гигантов. Мы полагаем, что для Рабле наибольшее значение имели народно-праздничные фигуры великанов. Они пользовались громадной популярностью, были знакомы всем и каждому, были глубоко проникнуты атмосферой народно-праздничной площадной вольности, наконец они были тесно связаны с народными представлениями о материально-телесным избытке и изобилии. Образ и атмосфера праздничного ярмарочного великана безусловно оказали влияние и на обработку легенды о Гаргантюа в народной книге — «Великой Хронике». Влияние народных великанов в их ярмарочной и площадной трактовке на образы великанов в первых двух книгах романа Рабле представляется нам несомненным.

Что же касается «Великой Хроники», то ее влияние носило более внешний характер и сводилось, в сущности, к простому заимствованию ряда моментов чисто сюжетного характера.

* * *

Одна из очень важных групп источников гротескно-телесных образов — цикл легенд и литературных памятников, связанных с так называемыми «индийскими чудесами». Образы индийских чудес оказали определяющее влияние на всю средневековую фантастику; влияние их — прямое и косвенное — мы находим и в романе Рабле. Напомним вкратце историю традиции «индийских чудес».

Первым собравшим все рассказы о чудесах Индии был живший в Персии грек — Ктесиас Книдский. Он жил в IV веке до нашей эры. Он собрал все рассказы о сокровищах, о чудесной флоре и фауне, о необычайном телосложении обитателей Индии. Произведение Ктесиаса до нас не дошло, но оно было использовано Лукианом (в его «Истинных историях»), Плинием, Исидором Севильским и другими.

Во II веке нашей эры в Александрии возник «Physiologus», также до нас не дошедший. «Физиолог» — естественная история, смешанная с легендами и чудесами. Здесь описываются минералы, растения и животные. «Царства природы» здесь часто смешиваются самым гротескным образом. «Физиолог» был широко использован в последующие эпохи, в частности, Исидором Севильским, труд которого послужил основным источником для средневековых «Бестиариев».

Сводка всего этого легендарного материала была произведена в III веке нашей эры псевдо-Каллисфеном. Существуют две латинских версии его труда: одна Юлиуса Валериуса, составленная около 300 г., и другая, под названием «История войн Александра Великого», составленная в X веке. В дальнейшем сводка каллисфеновских легенд входит во все космографические труды средневековья (Брюнетто Латини, Готье из Метца и др.). Все эти труды были глубоко проникнуты гротескной концепцией тела, унаследованной в основном у каллисфеновской сводки «индийских чудес».

Легенды об индийских чудесах проникают, далее, в рассказы о путешествиях, как действительных (на-

пример, Марко Поло), так и вымышленных (например, в чрезвычайно популярную книгу Жана де Мандевиля). В XIV веке все эти путешествия были объединены в сводном манускрипте под заголовком: «Merveilles du Monde», то есть «Чудеса мира». В этом манускрипте имеются интересные миниатюры, изображающие типично гротескные образы людей. Наконец, индийские чудеса проникают в поэму, написанную александрийским стихом — «Le romans d'Alexandre».

Так складывается и распространяется легенда об индийских чудесах. Она определила и мотивы многочисленных произведений изобразительных искусств средневековья.

Какой характер носят все эти индийские чудеса? Легенды рассказывали о сказочных богатствах, об исключительной природе Индии, а также и о чудесах чисто фантастического порядка: о дьяволах, изрыгающих пламя, магических травах, о зачарованном лесе, об источнике юности. Большое место занимает описание животных. Рядом с реальными (слон, лев, пантера и др.) подробно описываются и фантастические — драконы, гарпии, ликорны, фениксы и др. Так, Мандевиль подробно описывает грифона, Брюнетто Латини — дракона.

Но особо важное значение имеет для нас описание невиданных человеческих существ. Существа эти носят чисто гротескный характер. Некоторые из них наполовину являются животными, например, гиппоподы, ноги которых снабжены копытами, сирены, циноцефалы, лающие вместо того, чтобы говорить, сатиры, оноцентавры и др. Дается, следовательно, целая галерея образов *смешанного тела*. Есть здесь, конечно, и великаны, и карлики, и пигмеи. Есть, наконец, люди, наделенные разнообразными уродствами: сциоподы, имеющие одну ногу, леуманы, лишенные головы, с лицом на груди; есть люди с одним глазом на лбу, есть и с глазами на плечах, с глазами на спине, есть шестирукие люди, есть такие, которые едят с помощью носа, и т. п. Все это — необузданное гротескное *анатомическое фантазирование*, столь излюбленное в средние века.

Такое фантазирование, такую свободную игру телом и его органами любил и Рабле: достаточно вспомнить его пигмеев, рожденных из газов Пантагрюэля, у которых сердце расположено недалеко от заднего прохода, чудовищных детей Антифизис, знаменитое описание Ка-

ремпренана и т. п. Во всех этих образах проявляется тот же характер анатомического фантазирования.

Очень важная особенность легенд о чудесах Индии — это их существенная связь с мотивом преисподней. Множество демонов, появляющихся в лесах и долинах Индии, заставляло предполагать, что в некоторых местах здесь скрыты о т в е р с т и я, ведущие в ад. Средневековье было также уверено, что именно здесь, в Индии, находился земной рай, то есть место первоначального пребывания Адама и Евы: его помещали в трех днях пути от источника юности. Рассказывали, что Александр Македонский видел в Индии замкнутую со всех сторон наглухо «обитель праведных», где они будут обитать до Страшного суда. В легендах о пресвитере Иоанне и его царстве (его локализовали в Индии) также рассказывается о путях в преисподнюю и в земной рай. Через царство пресвитера Иоанна протекала река Физон, истекающая из земного рая. Наличие путей и отверстий (trous), ведущих в ад или в земной рай, создает совершенно особый характер пространства этих чудесных стран. Это связано с общей особенностью художественно-идеологического восприятия и осмысления пространства в средние века. Земное пространство построено как гротескное тело: оно состоит из высот и провалов. Глухая плоскость земли все время разбивается стремлением вверх или вниз — в земные глубины, в преисподнюю. В этих отверстиях и глубинах, как во рту Пантагрюэля, предполагают существование другого мира. Странствуя по земле, искали ворот или дверей, ведущих в другие миры. Классическое выражение таких странствий — замечательное «Путешествие святого Брендана», о котором мы будем говорить в следующей главе. В народных легендах это земное пространство, состоящее из высот и провалов («дыр»), в большей или меньшей степени отелеснивалось.

Все это создавало специфический характер средневековой топографии и особое представление о космосе. К этим вопросам мы еще обратимся в следующей главе.

Круг легенд об индийских чудесах пользовался исключительной популярностью в средние века. Кроме упомянутой нами космографической литературы в широком смысле (включая и литературу путешествий), он оказал громадное влияние и на все литературное творчество средних веков. Более того, индийские чудеса нашли могучее отражение и в изобразительных искус-

ствах: они, как мы уже говорили, определили мотивы многочисленных миниатюр, иллюстрирующих рукописи, стенных и скульптурных изображений в соборах и церквах.

Таким образом, благодаря отчасти и индийским чудесам, гротескное тело было привычным для воображения и для глаза средневекового человека. И в литературе, и в изобразительных искусствах он повсюду встречал смешанное тело, встречал причудливейшее анатомическое фантазирование, свободную игру членами человеческого тела и его внутренними органами. Нарушение всех границ между телом и миром было для него также привычным.

Индийские чудеса, таким образом, очень важный источник гротескной концепции тела. Нужно сказать, что в эпоху Рабле легенды эти были еще живы и возбуждали всеобщий интерес.

В последней главе «Пантагрюэля» Рабле, набрасывая дальнейший план своего романа, намечает эпизод путешествия своего героя в страну пресвитера Иоанна, то есть в Индию; за этим должен был непосредственно следовать эпизод разгрома преисподней, вход в которую и находился, очевидно, в стране пресвитера Иоанна. Таким образом, в самом первоначальном замысле романа индийским чудесам предназначалась значительная роль. Особенно велико, конечно, прямое и косвенное влияние легенд об индийских чудесах на гротескную анатомическую фантастику Рабле.

* * *

Другим очень важным источником гротескной концепции тела была средневековая мистерийная сцена, в особенности, конечно, дьяблерии.

Образ тела в дьяблериях — гротескный. Очень часто фигурирует разъятое на части тело, поджаривание, сжигание, проглатывание тела. Например, в той же «Мистерии деяний апостолов», в которой мы впервые встречаем дьяволенка Пантагрюэля, Люцифер приказывает дьяволам изжарить несколько еретиков, при этом дается весьма длинное и подробное описание тех способов, какими они должны быть изжарены. В другой мистерии — «Мистерии святого Кантена» — дается длинное перечисление глаголов — их более ста,— выражающих различные те-

лесные пытки: их сожгут на огне, изуродуют, четвертуют, разорвут на части и т. п. Здесь, таким образом, производится гротескное разъятие, анатомизирование тела. У Рабле есть образы пожирания грешных душ, безусловно связанные с дьяблериями. Мы уже говорили о телесно-гротескном характере оформления образов чертей и их телодвижений в дьяблериях.

Исключительно важное значение, как источник гротескной концепции тела, имело самое устройство мистерийной сцены. Сцена эта отражала средневековые представления об иерархической организации мирового пространства. Передний план сцены занимала особая конструкция, род площадки, служившая первым этажом сцены. Самая площадка эта обозначала землю. Задний план сцены занимал, на некотором возвышении, рай, небо (теперь это название сохранилось не для сцены, а для самой высокой части мест для публики, т. е. для галерки, райка). Под площадкой же, изображавшей землю, находилось углубление ада. Оно было устроено в виде широкой занавеси, на которой была изображена громадная и страшная голова черта («Арлекина»). Занавес этот раздвигался с помощью шнуров, и дьяволы выскакивали оттуда через разинутую пасть сатаны (иногда и через глаза) и прыгали на площадку, представлявшую землю. Один автор мистерии дает такое сценическое указание (от 1474 г.): «Ад сделать в виде огромной пасти, открывающейся и закрывающейся по мере надобности»[1].

Таким образом, разинутая пасть есть именно то, что непосредственно видели перед собою все зрители мистерий. Ведь этот вход в ад помещался по самой середине переднего плана сцены и как раз на уровне глаз зрителей. Эта «адова пасть» («la gueulle d'Enfer», как она обычно называлась) приковывала к себе все внимание средневековой публики. Все любопытство было сосредоточено именно на ней. Мы уже говорили, что дьяблерия — эта народно-площадная часть мистерий — пользовалась всегда исключительным успехом у широких кругов народа и часто заслоняла от них остальную мистерию. Поэтому такая орга-

---

[1] См. также изображение сцены из «Страстей господних», дававшихся в Валансьене в 1547 г., приложенное к «Histoire de la langue et de la littérature française» Petit de Jullevill, 1900, t. II, pp. 415—417.

низация мистерийной сцены не могла не оказывать большого влияния на художественное восприятие пространственного мира у широкой средневековой публики: публика сроднилась с образом разинутой пасти в ее космическом аспекте, приучилась смотреть в эту раскрытую пасть и ждать именно оттуда появления самых интересных и гротескных действующих лиц. Учитывая громадный удельный вес мистерийной сцены в художественно-идеологической жизни позднего средневековья, можно прямо сказать, что образ разинутой пасти сросся с художественным представлением как о самом мире, так и об его театрально-зрелищном воплощении.

Отто Дризен, посвятивший сценической пасти «Арлекина» ряд прекрасных страниц своей книги «Происхождение Арлекина», воспроизводит в ней на стр. 149 (рис. 1) набросок балета XVII века (этот набросок сохранился в архиве парижского Оперного театра). Здесь в самом центре сцены находится громадная голова с разинутой пастью. Внутри разинутой пасти сидит чертовка, два черта выглядывают из глаз, по одному черту сидят в ушных раковинах, вокруг головы пляшут черти и клоуны. Этот набросок говорит о том, что в XVII веке образ громадной разинутой пасти и сценические действия внутри этой пасти были еще обычными и вполне понятными. Между прочим, Дризен указывает, что еще в его время выражение «плащ Арлекина» (Manteau d'Arlequin) служило техническим термином в парижских театрах для обозначения всего переднего плана сцены.

Таким образом, топография мистерийной сцены была в основной своей части гротескно-телесной топографией. Не подлежит никакому сомнению, что разинутый рот, как ведущий образ «Пантагрюэля», связан не только с традиционным ядром образа этого героя (бросание соли в рот и т. п.), но и с разобранным нами устройством мистерийной сцены. В организации образов Рабле, безусловно, отражается гротескно-телесная топография этой сцены. В раблезистской литературе, насколько нам известно, никто не отметил ведущую роль разинутого рта в первой книге Рабле и не сопоставил этого с организацией мистерийной сцены. Между тем факт этот чрезвычайно важен для правильного понимания Рабле: он свидетельствует о том, какое громадное влияние имели театральные народно-зрелищные

формы на его первое произведение и на весь характер его художественно-идеологического видения и мышления. Он показывает также, что образ разинутого рта в его гротескно-космическом значении, столь странный и непонятный для нового читателя, для современников Рабле был глубоко близким и понятным: он был совершенно привычен для глаза, привычен был и его универсализм, и его космические связи, привычно было и то, что из этого разинутого рта выскакивают гротескные фигуры на сцену, на которой изображаются мировые события библейской и евангельской драмы. Понятно и наглядно было также топографическое значение этого разинутого рта, как ворот в преисподнюю. Таково влияние мистерийной сцены и дьяблерий для развития гротескной концепции тела у Рабле.

* * *

Некоторое влияние на развитие гротескно-телесных представлений оказывали и реликвии, игравшие громадную роль в средневековом мире. Можно сказать, что по всей Франции (да и по всему средневековому христианскому миру) были разбросаны части тела святых. Не было такой церквушки или монастыря, где не хранилась бы такая реликвия, то есть часть или частичка тела, иногда весьма причудливая (например, капля молока из груди богоматери, пот некоторых святых, о котором упоминает и Рабле); хранились руки, ноги, головы, зубы, волосы, пальцы и т. п. — можно дать длиннейшее гротескное перечисление органов разъятого тела. В эпоху Рабле высмеивание реликвий было весьма распространено, особенно, конечно, в протестантской сатире; даже агеласт Кальвин написал род памфлета о реликвиях, не лишенный комических тонов.

Расчлененное тело святого в средневековой литературе не раз давало повод для гротескных образов и перечислений. В одной из лучших средневековых пародийных травестий — в «Трактате Гарсии» (1099), о котором мы уже говорили, герой ее, богатый архиепископ-симонист из Толедо, привозит в Рим в подарок папе чудодейственные реликвии святых мучеников Руфина и Альбина. На языке травестий и пародий того времени эти несуществующие святые обозначали золото и серебро. Изображается особая любовь папы

к этим святым. Он прославляет их и просит нести к нему все драгоценные останки этих святых, давая при этом совершенно гротескное перечисление частей расчлененного тела: «...от почек Альбина, от внутренностей Руфина, от живота, от желудка, от поясницы, от зада, от ребер, от груди, от ног, от рук, от шеи. Что еще? — От всех членов тела обоих мучеников». Мы видим, что уже в XI веке реликвии давали повод для чисто гротескной анатомии разъятого тела.

Средневековая латинская рекреативная литература вообще была очень богата образами гротескной анатомии. Мы уже говорили о пародийной грамматике, где все грамматические категории осмысливались в большинстве случаев в плане телесного низа. Обновление абстрактных категорий и отвлеченных философских понятий в материально-телесном плане вообще чрезвычайно характерно для рекреативной литературы средневековья. В знаменитом диалоге Соломона и Маркольфа (этот диалог цитирует и Рабле в «Гаргантюа») моральным и высоким изречениям Соломона противопоставляются ответы плута Маркольфа, в большинстве случаев переносящие вопрос в весьма грубую материально-телесную сферу.

Приведу еще один интересный пример средневековой гротескной анатомии. С XIII века почти во всех странах Европы было очень распространено стихотворение «Завещание осла». В нем осел, умирая, завещает различные части своего тела различным социальным и профессиональным группам средних веков, начиная с папы и кардиналов. Таким образом, здесь дается расчленение тела, сопровождающееся соответствующим расчленением социальной иерархии: голова осла — папам, уши — кардиналам, голос — певчим, кал — крестьянам (для удобрения) и т. д. Источник этой гротескной анатомии ослиного тела весьма древен. По свидетельству Иеронима, уже в IV веке нашей эры среди школяров было распространено «Завещание свиньи» («Testamentum porcelli»). Это древнее завещание переписывалось и в средние века (оно дошло и до нас): оно-то, по-видимому, и послужило главным источником «Завещания осла».

В таких травестиях, как «Завещание осла», интересно сочетание расчленения тела с расчленением общества. Это — пародийная травестия древнейших и распространеннейших мифиче-

ских представлений о происхождении различных социальных групп из различных частей тела божества (древнейший памятник этой социально-телесной топографии — Ригведа), в большинстве случаев жертвенно разъятого[1]. Здесь, вместо тела божества, дано в этой роли тело осла. Осел также, как мы уже говорили, очень древняя традиционная травестия божества. В средневековых травестиях роль осла, его органов, ослиного крика, криков понукания осла — громадна. У Рабле мы встречаем крики погонщиков осла; несколько раз встречается и очень характерное ругательство «viedaze», то есть ослиный фалл. Топографический характер этого бранного выражения совершенно очевиден. Упомянем еще раблезианское выражение: «Это так же трудно, как извлечь некий звук (pet) из зада мертвого осла». Это — своеобразное потенцирование (возведение в высшую степень) топографического низа: зад, да еще ослиный, да еще мертвого осла. Подобные потенцированные ругательства встречаются в раблезианском языке неоднократно.

* * *

Очень важным источником гротескной концепции тела являются божба, клятвы, ругательства и бранные выражения всякого рода. Об этих явлениях мы уже много говорили, поэтому здесь ограничимся лишь некоторыми дополнительными соображениями.

Во всяком бранном выражении всегда заложен в той или иной телесно-топографической форме образ чреватой смерти. Наш анализ «Пантагрюэля» показал, что один из основных мотивов этой книги — мотив рождающей смерти: первая смерть, обновившая плодородие земли, рождение Пантагрюэля, задушившего свою мать, и т. п. Эта тема все

[1] В Ригведе (X, 90) изображается возникновение мира из тела человека Пуруши (Purusha): боги принесли Пурушу в жертву и разъяли его тело на части, согласно технике жертвенного разъятия; из различных частей тела возникли различные группы общества и различные космические явления: изо рта — брахманы, из рук — воины, из глаз — солнце, из головы — небо, из ног — земля и т. п. В христианизованной германской мифологии мы встречаем аналогичную концепцию, но только здесь тело создается из различных частей мира: тело Адама создано из восьми частей — мясо из земли, кости из камней, кровь из моря, волосы из растений, мысли из облаков и т. п.

время варьируется в разнообразнейших телесно-топографических образах и переходит, не теряя телесного выражения, в тему исторической смерти и обновления: сожжение рыцарей, превращение смерти и войны в пир, развенчание короля Анарха и т. п. Строго говоря, как это ни парадоксально звучит, перед нами — развернутое ругательство: весь мир показан как чреватая и рождающая смерть.

В народно-праздничной карнавальной атмосфере, в которой строились образы Рабле, бранные выражения были искрами, разлетающимися в разные стороны от того великого пожара, который обновлял мир. Недаром на празднике огня — «moccoli» — и звучало у каждой потушенной свечки «Смерть тебе!» с радостной интонацией. Нужно сказать, что форма веселой брани, веселых проклятий, веселого срамословия космических сил, имевшая первоначально культовый характер, в последующие эпохи играла существенную роль в системе образов, отражавших борьбу с космическим и всяким страхом перед высшим. Ведь древнейшая обрядовая брань и осмеяние были именно бранью и осмеянием высшей силы — солнца, земли, царя, полководца. Это осмеяние сохранялось еще в площадной праздничной брани эпохи Рабле.

Одним из очень важных источников гротескного образа тела были формы площадной народной комики. Это — большой и разнообразный мир; мы можем коснуться его здесь лишь бегло. Все эти bateleurs, trajectaires, theriacleurs и т. п. были гимнастами, фокусниками, шутами, вожаками обезьян (животные, гротескно травестирующие человека), продавцами универсальных медицинских средств. Мир культивируемых ими комических форм был ярко выраженным телесно-гротескным миром. Ведь и сегодня еще гротескное тело полнее всего сохранилось в балаганах и отчасти в цирке.

К сожалению, формы французской народной комики нам лучше знакомы по более поздним явлениям (начиная с XVII века), когда они уже подверглись влиянию итальянской импровизированной комедии. Комедия эта, правда, сохраняла гротескную концепцию тела, но в форме, несколько сглаженной и ослабленной чисто литературными влияниями. Зато в «lazzi», то есть во всех внесюжетных трюках этой комедии, гротескная концепция тела развертывается во всю ширь.

Мы разобрали в начале этой главы сценку из итальянской комедии с заикой и Арлекином. Комика этой сценки заключается в том, что произнесение трудного слова было разыграно как родовой акт. Это очень типичное явление старой народной комики. Вся логика движений народно-комического тела (это до сих пор еще можно наблюдать в балаганах и в цирке) есть телесно-топографическая логика. Система движений этого тела ориентирована в отношении верха и низа: это — полеты и падения (провалы). Ее простейшее выражение — так сказать «первофеномен» народной комики — движение колесом, то есть непрерывное перемещение телесного верха в низ и обратно (или — что эквивалентно — перемещение земли и неба). Это проявляется и в целом ряде других простейших движений балаганного клоуна: зад упорно стремится занять место головы, а голова — место зада. Другое выражение того же принципа — громадная роль изнанки, наоборот, шиворот-навыворот в движениях и действиях народно-комического тела. Более глубокий и тонкий анализ обнаружил бы во многих традиционных и типических жестах и трюках этой комики такое же разыгрывание родового акта, какое мы наблюдали в разобранной нами сценке. Более того, в основе огромного большинства традиционных жестов и трюков лежит более или менее отчетливо выраженное разыгрывание трех основных актов жизни гротескного тела: полового акта, агонии-издыхания (в его гротескно-комическом выражении: высунутый язык, бессмысленно выпученные глаза, задыхание, предсмертные хрипы и т. п.) и родового акта. Притом очень часто эти три акта переходят друг в друга и сливаются, поскольку их внешние симптомы и выражения в значительной мере совпадают (потуги и напряжение, выпученные глаза, пот, дрыганье руками и ногами и т. п.). Это — своеобразная комическая игра в смерть-воскресение одного и того же тела; тело это все время падает в могилу и снова подымается над землею, непрерывно движется снизу вверх (обычный трюк — мнимая смерть и неожиданное воскресение клоуна). Телесная топография в народной комике неразрывно сплетается с топографией космической:

в организации балаганного и циркового пространства, в котором движется комическое тело, мы прощупываем те же топографические члены, что и в строении мистерийной сцены: землю, преисподнюю и небо (но, конечно, без христианского осмысления их, свойственного мистерийной сцене); прощупываются здесь и космические стихии: воздух (акробатические полеты и трюки), вода (плаванье), земля и огонь.

Гротескный характер носит и оформление народно-комического тела. Мы упоминали в предыдущей главе о своеобразном образе Толстого Гильома (Gros Guilliome), воплощавшего в себе вино и хлеб. Это оформление фигуры Толстого Гильома очень наглядно показывает общую тенденцию оформления фигур народной комики — стереть границу между телом и вещью, телом и миром и акцентировать какую-нибудь гротескную часть тела (живот, зад, рот).

И в словесном репертуаре народной комики мы также повсюду находим выражение гротескной концепции тела: специфическую непристойность, брань и проклятия, снижающие травестии, разъятое на части тело и т. п. Вполне понятно, что народная комика была одним из самых существенных источников раблезианских гротескно-телесных образов.

Несколько слов об эпической гротескной анатомии. Античный и средневековый эпос и рыцарский роман вовсе не были чужды гротескной концепции тела. Образы расчлененного тела, подробные анатомические описания нанесенных ран и ударов здесь совершенно обычные явления. Эти анатомические описания ран и смертей становятся в эпосе даже чем-то каноническим (под влиянием Гомера и Вергилия). Ронсар в предисловии к «Франсиаде» говорит: «Если ты хочешь, чтобы какой-нибудь офицер или солдат погиб на поле брани, то он должен быть поражен в наиболее смертельное место своего тела, а для этого ты должен быть хорошим анатомистом». Но эта гротескная анатомизация тела в эпосе очень скованная, так как тело здесь слишком индивидуализировано и замкнуто. Здесь есть только пережитки гротескной концепции, уже побежденной новым телесным каноном.

* * *

Существенное влияние на гротескную концепцию тела у Рабле оказали Плиний, Афиней, Макробий, Плутарх, то есть главным образом представители литературы античных застольных бесед. В этих беседах повсюду рассеяны существенные образы гротескного тела и гротескных телесных процессов. В тематике застольных бесед такие явления, как совокупление, беременность, роды, еда, питье, смерть, играли ведущую роль.

Но из всех античных авторов на гротескную концепцию тела у Рабле наибольшее влияние оказал Гиппократ, точнее — «Гиппократов сборник». Касалось это влияние не только философско-медицинских воззрений Рабле, но даже его образов и его стиля. Объясняется это тем, что мышление Гиппократа и других авторов этого сборника носит еще не столько понятийный, сколько образный характер.

«Гиппократов сборник» по своему составу далек от единства: здесь объединены произведения, вышедшие из разных школ; с точки зрения философско-медицинской здесь имеются существенные различия в понимании человеческого тела, природы болезней, методов лечения. Но при всех этих различиях основной концепцией тела во всех работах сборника остается гротескная концепция: граница между телом и миром ослаблена, тело освещается по преимуществу в моменты своей незавершенности и открытости; внешний облик его не отрывается от внутрителесного аспекта; все время фиксируется обмен между телом и миром. Громадное значение получают всевозможные выделения организма, игравшие такую большую роль в гротескном образе тела.

Учение о четырех элементах было тою плоскостью, где стирались границы между телом и миром. Вот небольшой отрывок из произведения «О ветрах» (de flatibus): «Тела людей и прочих живых существ питаются троякого рода питанием; имена этого питания таковы: пища, питье, дух (пневма). *И духи, которые находятся в телах, называются ветрами, а вне тела — воздухом.* Этот последний — величайший властитель всего и во всем, и важно рассмотреть его силу. Действительно, ветер есть течение и излитие воздуха. Поэтому, когда обильный воздух произведет сильное течение, тогда *силою его дуновения деревья вырываются из земли с корнем, море* вздымается волнами и огромные нагру-

женные корабли бросаются вверх туда и сюда... Действительно, что лежит между небом и землею, все это полно духом, и *он является причиною зимы и лета*, будучи в продолжение зимы сгущенным и холодным, а летом мягким и спокойным. Но больше того, *дух направляет путь солнца, луны и звезд.* Ибо *дух — пища для огня*, а лишенный его огонь существовать не может, так что дух, сам по себе вечный и тонкий, *производит вечное течение солнца...* Итак, почему воздух имеет такую силу во всем прочем,— об этом было сказано. Но и для смертных он есть *причина жизни*, а для больных — *болезней.* И для всех тех столь велика необходимость в духе, что если человек будет воздерживаться от всех других яств и питий, все-таки он сможет продолжать свою жизнь два, три и даже больше дней, но если он заградит пути духа в тело, то человек умрет даже в малую часть дня,— до того велика необходимость духа в теле... Но с многими кушаньями необходимо также входит и много воздуха, ибо *со всем тем, что едят или пьют, входит дух в большем или меньшем количестве.* И это очевидно из того, что *отрыжки* у многих случаются после еды и питья, без сомнения, потому, что заключенный воздух бежит назад, разорвавши те пузыри, в которых он скрывался»[1].

Автор этой работы признает воздух основной стихией тела. Но эту стихию он мыслит, конечно, не в обезличенной физико-химической форме, а в ее конкретных и наглядно-образных проявлениях: она показана, как ветер, швыряющий нагруженные корабли, как воздух, направляющий движение солнца и звезд, как основной жизненный элемент человеческого тела. Космическая жизнь и жизнь человеческого тела здесь необычайно сближены и даны в своем наглядно-образном единстве — от движения солнца и звезд до человеческой отрыжки; и солнечный путь, и отрыжки порождаются одним и тем же конкретным и ощутимым воздухом. В других произведениях сборника в этой же роли медиума между телом и космосом выступают другие стихии — вода или огонь.

В работе «О воздухах, водах и местностях» («De aere,

[1] Цитирую по русскому переводу: Гиппократ. Избранные книги. Перевод с греческого проф. В. И. Руднева. Ред. вступ. статьи и прим. проф. В. П. Карпова. Гос. изд. биологической и медицинской литературы, 1936, с. 264—267.

aquis, locis») есть такое место: «Относительно земли дело обстоит так же, как и относительно людей. В самом деле, где времена года производят весьма большие и весьма частые перемены, там и местность является весьма дикой и весьма неравномерной, и в ней ты можешь найти весьма многие и заросшие горы, а также поля и луга. Но где времена года не слишком разнообразны, там и страна эта бывает весьма равномерна. Так же дело обстоит и по отношению к людям, если кто обратит внимание на это. Действительно, есть некоторые натуры, похожие на места гористые, лесистые и водянистые, а другие на места голые и безводные; некоторые носят натуру лугов и озер, а некоторые подходят к природе равнин и мест обнаженных и сухих, ибо времена года, которые разнообразят природу внешним образом, различаются между собой; и если между собою они окажутся многоразличными, то произведут многообразные и многочисленные формы людей»[1].

В этом отрывке границы между телом и миром ослабляются по другой линии: по линии родства и конкретного сходства человека с природным пейзажем, с земным рельефом. В трактате «Гиппократова сборника» — «О числе семь» дается еще более гротескный образ: земля здесь изображена как большое человеческое тело, голова — это Пелопоннес, Истм — позвоночник и т. п. Каждая географическая часть земли — страна — соответствует определенной части тела; все телесные, бытовые и духовные особенности населения этих стран зависят от их телесной локализации.

Античная медицина, представленная в «Гиппократовом сборнике», придавала исключительное значение всякого рода выделениям. Образ тела для врача — это прежде всего образ тела, выделяющего из себя мочу, кал, пот, слизь, желчь. Далее, все телесные явления больного связываются с последними событиями жизни и смерти тела: они воспринимаются как показатели исхода борьбы между жизнью и смертью в теле больного. Как показатели и факторы этой борьбы самые ничтожнейшие проявления тела

[1] Гиппократ. Избранные книги, с. 293—294.

оказываются в одной плоскости и на равных правах с констеляциями небесных светил, с нравами и обычаями народов. Вот отрывок из первой книги «Эпидемий»: «Что касается до всех тех обстоятельств при болезнях, на основании которых должно устанавливать диагноз, то все это мы узнаем из общей природы всех людей и собственной всякого человека... Кроме того, из общего и частного состояния небесных светил и всякой страны, из привычек, из образа питания, из рода жизни, из возраста каждого больного, из речей больного, нравов, молчания, мыслей, сна, отсутствия сна, из сновидений, какие они и когда проявляются, из зуда, из слез, из пароксизмов, из извержений, из мочи, из мокроты, из рвоты. Должно также смотреть на переломы в болезнях, из каких какие происходят, и на *отложения*, ведущие к *гибели* или *разрушению*, далее,— *пот, озноб, похолодание тела, кашель, чихание, икота, вдохи, ветры беззвучные или с шумом, истечение крови, геморрои*»[1].

Приведенный отрывок чрезвычайно характерен для «Гиппократова сборника»; он объединяет в одной плоскости показателей жизни и смерти разнообразнейшие по своим иерархическим высотам и тонам явления — от состояния небесных светил до чихания и испускания ветров больным. Характерен и динамический ряд, перечисляющий отправления тела. Такие ряды, безусловно навеянные Гиппократом, мы неоднократно встречаем у Рабле. Например, Панург так восхваляет полезные свойства зеленого соуса: «Желудок ваш хорошо варит,— прекрасно работает, *изобилует ветрами;* кровь выходит без затруднения, *вы кашляете, плюете, вас рвет, вам зевается, сморкается, дышится, вдыхается и передыхается очень легко. Вы храпите, потеете* и пользуетесь тысячей других преимуществ, предоставляемых для нас пищей подобного рода».

Подчеркнем еще знаменитую facies hippocratica — «Гиппократов лик». Здесь лицо является не выражением субъективной экспрессии, не чувств и мыслей больного, а показателем объектив-

---

[1] Гиппократ. Избранные книги, с. 347.

ного факта близости смерти. Лицом больного говорит не он сам, а жизнь-смерть, принадлежащая к над-индивидуальной сфере родовой жизни тела. Лицо и тело умирающего перестают быть самими собой. Степень сходства с самим собой определяет степень близости или отдаленности смерти. Вот замечательный отрывок из «Прогностик»: «В острых болезнях должно вести наблюдение следующим образом. Прежде всего — *лицо больного*, похоже ли оно на лицо здоровых, а в особенности *на само себя*, ибо последнее должно считать самым лучшим, а то, которое наибольше от него отступает, самым опасным. Будет оно таково: *нос острый, глаза впалые, виски вдавленные, уши холодные и стянутые, мочки ушей отвороченные, кожа на лбу твердая, натянутая и сухая, и цвет всего лица зеленый, черный, или бледный, или свинцовый*»[1]. Или: *«Если же сморщится веко, или посинеет, или побледнеет, а также губа или нос, то должно знать, что это смертельный знак. Смертельный также признак — губы распущенные, висящие, холодные и побелевшие»*[2]. Приведем, наконец, такое замечательное описание агонии из «Афоризмов» (отдел восьмой, афоризм 18): «Наступление же смерти бывает, если теплота души вверху пупа восходит к месту выше грудобрюшной преграды, а вся влага будет сожжена. Когда легкие и сердце потеряют влагу, то, после скопления теплоты в смертоносных местах, дух теплоты массою испаряется оттуда, откуда он всецело господствовал во всем организме. Затем душа частью через кожу, частью через все отверстия в голове, откуда, как мы говорим, идет жизнь, покидает вместе с желчью, кровью, мокротой и плотью телесное жилище, холодное и получившеее уже вид смерти»[3].

В признаках агонии, на языке агонизирующего тела, смерть становится моментом жизни, получая телесно-выразительную реальность, говорит на языке самого тела; смерть, таким образом, полностью вовлечена в круг жизни, как один из ее моментов. Обращаем внимание на составные элементы последнего приведен-

---

[1] Гиппократ. Избранные книги, с. 310.
[2] Там же, с. 311.
[3] Там же, с. 734.

ного нами образа агонии: сожжение всей телесной влаги, сосредоточение теплоты в смертельных местах, испарение ее оттуда, душа, уходящая вместе с желчью, с мокротой, через кожу и через отверстия в голове. Здесь ярко показана гротескная открытость тела и движения в нем и из него космических стихий. Для системы образов чреватой смерти «Гиппократов лик» и описание агоний имели, конечно, существенное значение.

Мы уже указывали, что в сложном образе врача у Рабле существенное значение принадлежит и гиппократовскому представлению о враче. Приведем одно из важнейших гиппократовских определений врача из трактата «О благоприличном поведении» (de habitu decenti): «Поэтому должно, собравши все сказанное в отдельности, *перенести мудрость в медицину, а медицину в мудрость. Ведь врач-философ равен богу.* Да и немного в самом деле различия между мудростью и медициной, и все, что ищется для мудрости, все это есть в медицине, а именно: презрение к деньгам, совестливость, скромность, простота в одежде, уважение, суждение, решительность, опрятность, изобилие мыслей, знание всего того, что полезно и необходимо для жизни, отвращение к пороку, *отрицание суеверного страха перед богами, божественное превосходство*»[1].

Нужно подчеркнуть, что эпоха Рабле во Франции была единственной эпохой в истории европейских идеологий, когда медицина находилась в центре не только всех естественных, но и гуманитарных наук и когда она почти отождествлялась с философией. Это явление наблюдалось и не только во Франции: многие великие гуманисты и ученые той эпохи были врачами: Корнелий Агриппа, химик Парацельс, математик Кардано, астроном Коперник. Это была единственная эпоха (отдельные индивидуальные попытки имели место, конечно, и в другие времена), пытавшаяся ориентировать всю картину мира, все мировоззрение именно на медицине[2].

---

[1] Гиппократ. Избранные книги, с. 111.

[2] Совершенно правильно характеризует это исключительное положение медицины Лот: «...*Наукой наук* в XVI веке становится медицина, которая пользовалась тогда огромным влиянием и доверием, каких она уже не имела в XVII веке» (Lote G. La vie et l'oeuvre de François Rabelais, p. 163).

В эту эпоху пытались осуществить требование Гиппократа: переносили мудрость в медицину и медицину в мудрость. Почти все французские гуманисты эпохи были в той или иной мере причастны к медицине и работали над античными медицинскими трактатами. Анатомирование трупов, в то время еще новое и очень редкое, привлекало внимание широких кругов образованного общества. В 1537 году Рабле производил публичное анатомирование трупа повешенного, сопровождая его объяснениями. Эта демонстрация разъятого тела имела громадный успех. Этьен Доле посвятил этому событию небольшое латинское стихотворение. Здесь от лица самого повешенного прославляется его счастье: вместо того чтобы послужить пищей птицам, его труп помог демонстрации удивительной гармонии человеческого тела, и над ним склонялось лицо величайшего врача своего времени. И влияние медицины на искусство и литературу никогда не было так сильно, как в эпоху Рабле.

Наконец, несколько слов о знаменитом «Гиппократовом романе». Этот роман входил в число приложений к «Гиппократову сборнику». Это первый европейский роман в письмах, первый роман, имеющий своим героем *идеолога* (Демокрита), и, наконец, первый роман, разрабатывающий «маниакальную тематику» (безумие смеющегося Демокрита). Странно поэтому, что историки и теоретики романа его почти вовсе игнорировали. Мы уже говорили о том, какое огромное влияние оказал этот роман на теорию смеха Рабле (и вообще на теорию смеха его эпохи). Отметим также, что приведенная нами выше раблезианская апология глупости (вложенная в уста Пантагрюэля) навеяна рассуждением Демокрита о безумии тех практически мудрых людей, преданных грубым и корыстным заботам, которые его самого считали безумным за то, что он смеется над всей их практической серьезностью. Эти преданные практическим заботам люди «безумие считают мудростью, а мудрость — безумием». Амбивалентность мудрости-безумия здесь выступает с полной силой, хотя и в риторизованной форме. Наконец отмечу еще одну деталь этого романа, очень важную в нашем контексте. Когда Гиппократ, приехав в Абдеры, посетил «безумного» Демокрита, он застал его сидящим около дома с раскрытой книгой в руках, а вокруг него лежали на траве птицы *со вскрытыми внутренностя-*

ми; оказалось, что он пишет работу о безумии и анатомирует животных с целью вскрыть местонахождение ж е л ч и, избыток которой он считает причиной безумия. Таким образом, мы находим в этом романе — с м е х, б е з у м и е, р а з ъ я т о е т е л о; элементы этого комплекса, правда, риторически разобщены, но их амбивалентность и их взаимная связь все же в достаточной степени сохраняются и здесь.

Влияние «Гиппократова сборника» на всю философскую и медицинскую мысль эпохи Рабле было, повторяем, громадным. Из всех к н и ж н ы х источников гротескной концепции тела у Рабле «Гиппократов сборник» является одним из самых важных.

В Монпелье, где Рабле завершил свое медицинское образование, господствовало гиппократическое направление медицины. Сам Рабле в июне 1531 года ведет здесь курс по греческому тексту Гиппократа (это было тогда еще новшеством). В июле 1532 года он издает «Афоризмы» Гиппократа со своими комментариями (в изд. Гриф). В конце 1537 года он комментирует в Монпелье греческий текст «Прогностик» Гиппократа. Итальянский врач Менарди, медицинские письма которого Рабле издал, был также последовательным гиппократиком. Все эти факты говорят о том, какое громадное место занимали гиппократовские штудии в жизни Рабле (особенно в период создания первых двух книг романа).

Упомянем в заключение, как о параллельном явлении, о медицинских воззрениях Парацельса. Основой всей медицинской теории и практики является для Парацельса сплошное соответствие между макрокосмом (вселенной) и микрокосмом (человеком). Первым основанием медицины является, по Парацельсу, философия, вторым — астрономия. З в е з д н о е н е б о н а х о д и т с я и в с а м о м ч е л о в е к е, и врач, не знающий его, не может знать и человека. Человеческое тело у Парацельса исключительно богато: оно обогащено всем, что есть во вселенной; в с е л е н н а я к а к б ы е щ е р а з с о б р а н а в т е л е ч е л о в е к а в о в с е м с в о е м м н о г о о б р а з и и: в с е е е э л е м е н т ы в с т р е ч а ю т с я и с о п р и к а с а ю т с я в е д и н о й п л о с к о с т и ч е л о в е ч е с к о г о т е л а[1].

---

[1] В эпоху Рабле убеждение, что все части тела имели свое соответствие в знаках зодиака, пользовалось почти всеобщим признанием. Были очень распространены изображения человеческого тела,

* * *

Абель Лефран связывает философские идеи Рабле (в частности, в вопросе о бессмертии души) с падуанской школой Помпонацци. В своем трактате «О бессмертии души» (De immortalitate animi) Помпонацци доказывает тождественность души с жизнью и неотделимость жизни души от тела, которое создает душу, индивидуализирует ее, дает направление ее деятельности, наполняет ее содержанием: вне тела душа оказалась бы совершенно пустой. И для Помпонацци тело — микрокосм, где собрано воедино все то, что в остальном космосе разъединено и удалено. С падуанской школой Помпонацци Рабле был знаком. Нужно сказать, что учеником и горячим приверженцем этой школы был и друг Рабле — Этьен Доле, штудировавший в Падуе.

Гротескная концепция тела в ряде своих существенных моментов была представлена в гуманистической философии эпохи Возрождения и прежде всего в итальянской философии. Именно здесь сложилась (на античной основе) и та идея микрокосма, которую усвоил Рабле. Человеческое тело становилось здесь тем началом, с помощью которого и вокруг которого совершалось разрушение средневековой иерархической картины мира и созидалась новая картина. На этом моменте необходимо несколько остановиться.

Средневековый космос строился по Аристотелю. В основе лежало учение о четырех элементах, из которых каждому (земле, воде, воздуху, огню) принадлежало особое пространственное и иерархическое место в построении космоса. Все элементы, то есть стихии, подчинены определенному порядку в е р х а и н и з а. Природа и движение каждого элемента определяется его положением по отношению к центру космоса. Ближе всего к этому центру находится земля; каждая отделившаяся часть земли стремится по прямой линии снова к центру, то есть падает на землю. Противоположно этому движение огня: он постоянно стремится кверху и потому постоянно отделяется от центра. Между об-

---

внутри которого в различных органах и частях его были размещены образы знаков зодиака. Такие изображения носили философско-гротескный характер. Г. Лот в своей монографии прилагает на таблице VIII (с. 252—253) три таких рисунка XV и XVI веков, изображающих соответствие каждой части тела с одним из знаков зодиака и локализацию этих знаков в теле человека.

ластями земли и огня расположена область воздуха и воды. Основной принцип всех физических явлений — превращение одного элемента в соседний другой элемент: огонь превращается в воздух, воздух в воду, вода в землю. Это взаимное превращение и есть закон возникновения и уничтожения, которому подчиняется все земное. Но над земным миром поднимается сфера небесных тел, которая не подчиняется этому закону возникновения и уничтожения. Небесные тела состоят из особого вида материи — «quinta essentia». Эта материя уже не подлежит превращениям,— она может совершать только чистое движение, то есть только перемещение. Небесным телам, как наиболее совершенным, свойственно и наиболее совершенное движение, *круговое* — вокруг мирового центра. О «субстанции небес», то есть о квинтэссенции, велись бесконечные схоластические споры, которые нашли свое отражение в пятой книге романа Рабле — в эпизоде с королевой Квинтэссенцией.

Такова была средневековая картина космоса. Для этой картины характерна определенная *ценностная акцентировка пространства*: *пространственным ступеням*, идущим снизу вверх, строго соответствовали *ценностные ступени*. Чем выше ступень элемента на космической лестнице, чем ближе он к «неподвижному двигателю» мира, тем лучше этот элемент, тем совершеннее его природа. *Понятия и образы верха и низа в их пространственно-ценностном выражении вошли в плоть и кровь средневекового человека.*

В эпоху Возрождения эта иерархическая картина мира разрушалась; элементы ее переводились *в одну плоскость*; *высота* и *низ* становились *относительными*; вместо них акцент переходил на «*вперед*» и «*назад*». Этот перевод мира в одну плоскость, эта *смена вертикали горизонталью* (с параллельным усилением момента *времени*) осуществлялись *вокруг человеческого тела*, которое становилось *относительным центром космоса. Но этот космос движется уже не снизу вверх, а вперед по горизонтали времени — из прошлого в будущее.* В телесном человеке иерархия космоса опрокидывалась, отменялась; он утверждал свое значение вне ее.

Эта перестройка космоса из вертикального в горизонтальный вокруг человека и человеческого тела нашла очень яркое выражение в знаменитой речи Пико делла Мирандолла «Oratio de hominis dignitate», то есть «О достоинстве человека». Это была вступительная речь Пико к защите тех 900 тезисов, на которые делает аллюзию Рабле, заставляя Пантагрюэля выступить с защитой 9764 тезисов. В этой речи Пико утверждает, что человек выше всех существ, в том числе и небесных духов, потому что он есть не только бытие, но и становление. Человек выходит за пределы всякой иерархии, так как иерархия может определять только твердое, неподвижное, неизменное бытие, но не свободное становление. Все остальные существа остаются навсегда тем, чем они были однажды созданы, ибо природа их создается готовой и неизменной; она получает одно-единственное семя, которое только и может в них развиться. Но человек при рождении получает семена всякой возможной жизни. Он сам выбирает то семя, которое разовьется и принесет в нем плоды: он взращивает его, воспитывает его в себе. Человек может стать и растением и животным, но он может стать и ангелом и сыном божьим. Пико сохраняет язык иерархии, сохраняет частью и старые ценности (он осторожен), но по существу иерархия отменяется. Такие моменты, как становление, наличие многих семян и возможностей, свобода выбора между ними, выводят человека на горизонталь времени и исторического становления. Подчеркнем, что тело человека объединяет в себе все элементы и все царства природы: и растение, и животное, и собственно человека. Человек не есть нечто замкнутое и готовое,— он не завершен и открыт: это — основная идея Пико делла Мирандолла.

В «Apologia» того же Пико выступает мотив микрокосма (в связи с идеями натуральной магии) в форме «мировой симпатии», благодаря которой человек может объединять в себе высшее с низшим, далекое с близким, может проникать во все тайны, скрытые в недрах земли.

Идеи «натуральной магии» и «симпатии» между всеми явлениями были очень распространены в эпоху Ре-

нессанса. В той форме, которую им придали Батиста Порта, Джордано Бруно и особенно Кампанелла, они сыграли свою роль в разрушении средневековой картины мира, преодолевая иерархическую даль между явлениями, соединяя то, что было разъединено, стирая неправильно проведенные границы между явлениями, содействуя перенесению всего многообразия мира в одну горизонтальную плоскость становящегося во времени космоса.

Нужно особо отметить чрезвычайную распространенность идеи всеобщего одушевления. Эту идею защищал Фичино, доказывая, что мир — не агрегат мертвых элементов, а одушевленное существо, где каждая часть является органом целого. Патрицци в своей «Panpsychia» доказывает, что во вселенной все одушевлено — от звезд до простейших элементов. Этой идее не был чужд и Кардано, который в своем учении о природе в значительной степени биологизирует мир, рассматривая все явления по аналогии с органическими формами: металлы для него — это «погребенные растения», ведущие свою жизнь под землей. Камни также имеют свое развитие, аналогичное органическому: у них своя юность, свой рост, своя зрелость.

Все эти явления в некоторой своей части могли оказывать на Рабле прямое влияние, и все они, во всяком случае, являются родственными, параллельными явлениями, вытекающими из общих тенденций эпохи. Все явления и вещи мира — от небесных тел до элементов — покинули свои старые места в иерархии вселенной и устремились в одну горизонтальную плоскость становящегося мира, стали искать себе новые места в этой плоскости, стали завязывать новые связи, создавать новые соседства. Тем центром, вокруг которого происходила эта перегруппировка всех вещей, явлений и ценностей, было именно человеческое тело, объединявшее в себе все многообразие вселенной.

Для всех названных нами представителей ренессансной философии — Пико делла Мирандолла, Помпонацци, Порта, Патрицци, Бруно, Кампанелла, Парацельс и др.— характерны две тенденции: во-первых, стремление найти в человеке всю вселенную, со всеми ее стихиями и силами, с ее верхом и ее низом; во-вторых, поиски этой вселенной прежде всего в человеческом теле, кото-

рое сближает и объединяет в себе отдаленнейшие явления и силы космоса. В этой философии на теоретическом языке выражено то новое ощущение космоса, как нестрашного для человека родного дома, которое на языке образов в плане смеха высказано и в романе Рабле.

У большинства из названных нами представителей ренессансной философии большую или меньшую роль играет астрология и «натуральная магия». Рабле не принимал всерьез ни магии, ни астрологии. Он сталкивал и связывал явления, разъединенные и бесконечно удаленные друг от друга средневековой иерархией, развенчивал и обновлял их в материально-телесном плане,— но он не пользовался при этом ни магической «симпатией», ни астрологическим «соответствием». Рабле последовательно материалистичен. Но материю он берет только в ее телесной форме. Тело для него — наиболее совершенная форма организации материи, поэтому оно — ключ ко всей материи. Та материя, из которой состоит вся вселенная, в человеческом теле раскрывает свою подлинную природу и все свои высшие возможности: в человеческом теле материя становится творческой, созидательной, призванной победить весь космос, организовать всю космическую материю, в человеке материя приобретает исторический характер.

В прославлении пантагрюэльона — этого символа всей технической культуры человека — есть такое замечательное место:

«Силы небесные, божества земные и морские — все ужаснулись при виде того, как с помощью благословенного пантагрюэльона арктические народы на глазах у антарктических прошли Атлантическое море, перевалили через оба тропика, обогнули жаркий пояс, измерили весь зодиак и пересекли экватор, видя перед собою на горизонте оба полюса.

Боги Олимпа воскликнули в ужасе: «Благодаря действию и свойствам своей травы Пантагрюэль погружает нас в столь тягостное раздумье, в какое не погружали нас даже алоады. *Он скоро женится, у него народятся дети.* Изменить его судьбу мы не в состоянии, ибо она прошла через руки и веретена роковых сестер, дочерей Необходимости. Может статься, его дети откроют другое

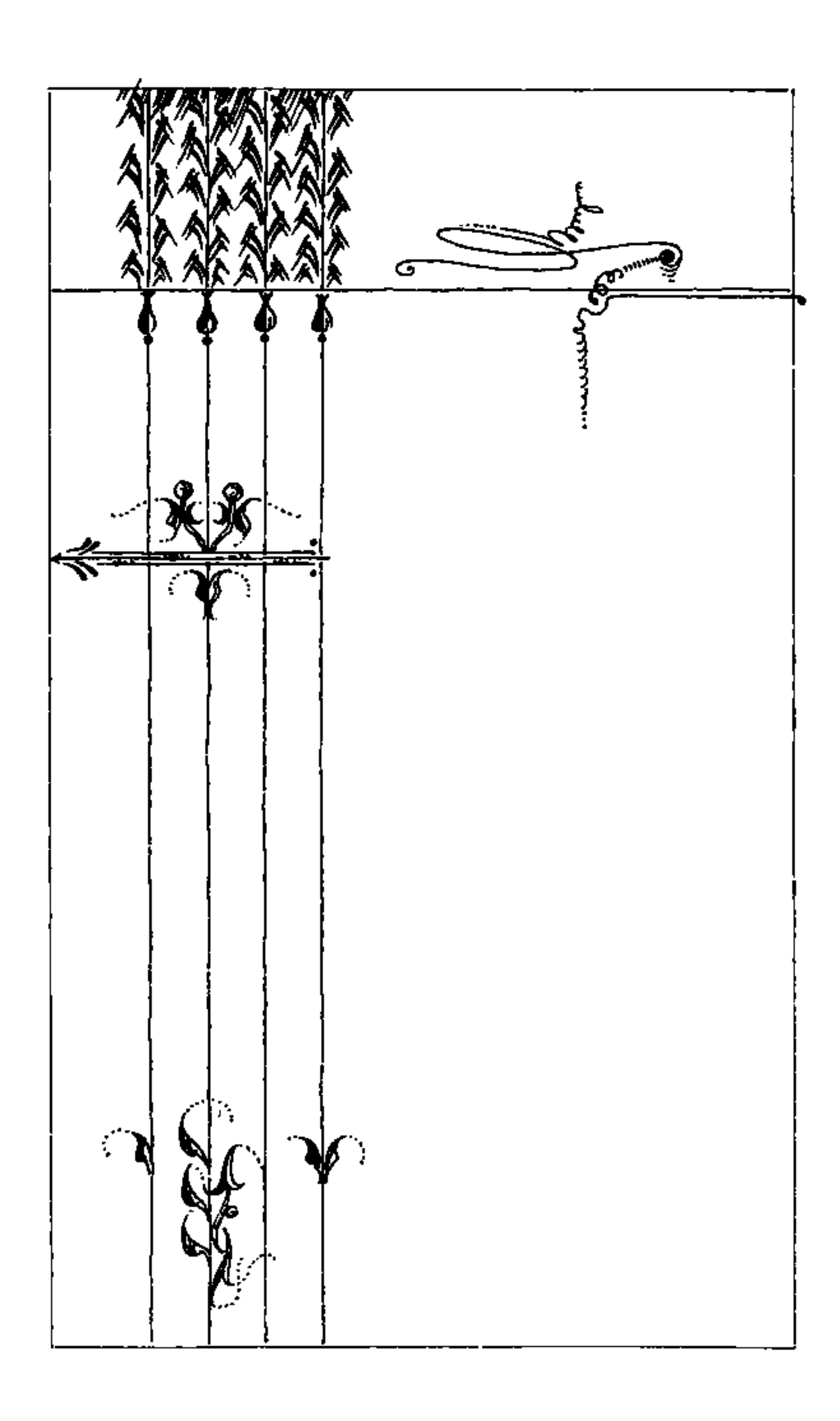
растение, обладающее такою же точно силой, и с его помощью люди доберутся до источников града, до дождевых водоспусков и до кузницы молний, вторгнутся в область Луны, вступят на территорию небесных светил и там обоснуются: кто — на Золотом Орле, кто — на Овне, кто — на Короне, кто — на Лире, кто — на Льве, разделят с нами трапезу, женятся на наших богинях и таким путем сами станут как боги» (кн. III, гл. LI).

Несмотря на несколько риторический и официальный стиль этого отрывка, мысли, в нем выраженные, совсем не официального порядка. Здесь изображается обожествление, апофеоз человека. Земное пространство побеждено, рассеянные по всей земле народы благодаря мореплаванию объединены. Все народы, все члены человечества, вступили благодаря изобретению парусов в реальный материальный контакт. Человечество стало единым. Благодаря новому изобретению — воздухоплаванию, которое Рабле здесь предвосхищает, человечество станет управлять погодой, достигнет звезд и подчинит их своей власти. Весь этот образ торжества (апофеоза) человечества построен в чисто ренессансной горизонтали пространства и времени; от средневековой иерархической вертикали ничего не осталось. Движение во времени гарантируется рождением новых и новых поколений. Его-то — рождения новых человеческих поколений — и испугались боги: Пантагрюэль *«собирается жениться и иметь детей»*. Это и есть то относительное бессмертие, о котором Гаргантюа писал в письме своему сыну Пантагрюэлю. Здесь это бессмертие родового тела человечества провозглашено на риторическом языке. Но живое и глубокое ощущение его, как мы видели, организует все народно-праздничные образы раблезианского романа. Не биологическое тело, которое только повторяет себя в новых поколениях, но именно тело исторического, прогрессирующего человечества,— находится в центре этой системы образов.

Таким образом, в гротескной концепции тела родилось и оформилось новое, конкретное и реалистическое историческое чувство,— не отвлеченная мысль о будущих временах, а живое ощущение причастности каждого человека бессмертному народу, творящему историю.

Глава шестая

Образы материально-телесного низа в романе Рабле



Философы ваши ропщут, что все уже описано древними, а им-де нечего теперь открывать, но это явное заблуждение. Все, что является вашему взору на небе и что вы называете Феноменами, все, что вам напоказ выставляет земная поверхность, все, что таит в себе моря и реки, несравнимо с тем, что содержат в себе недра земли.

Рабле

Повсюду вечность шевелится,
И все к небытию стремится,
Чтоб бытию причастным быть.

Гете («Одно и все»)

лова из пятой книги романа, избранные эпиграфом к настоящей главе, вероятно, не были написаны самим Рабле[1]. Но они (если отвлечься от их стиля) чрезвычайно выразительны и показательны не только для романа Рабле, но и для ряда родственных явлений Ренессанса и предшествующей эпохи. В этих словах жрицы Божественной бутылки центр всех интересов перемещается в низ, в глубину, в недра земли. То новое и те богатства, которые скрыты в недрах земли, несравненно превосходят все, что только есть в небе, на поверхности земли, в морях и реках. Подлинное богатство и изобилие — не в верху и не в средней сфере, а только в низу.

Этим словам жрицы предшествуют другие. Вот они:

«Идите, друзья мои, и да хранит вас та интеллектуальная сфера, центр которой везде, а окружность нигде,

[1] Стиль здесь, конечно, не раблезианский. Но не исключена возможность, что автор пятой книги имел перед собою план и черновые наброски самого Рабле, содержавшие, может быть, и мысль данного отрывка.

и которую мы называем богом; когда же вы возвратитесь к себе, то засвидетельствуете, что под землею таятся сокровища несметные и дива дивные» (кн. V, гл. XVII).

Приведенное здесь знаменитое определение божества *«сфера, центр которой везде, а окружность — периферия — нигде»* — не принадлежит Рабле, оно заимствовано из «Гермеса Трисмегиста», встречается в «Романе о розе», у св. Бонавентуры, Винцента из Бове и у других авторов; в эпоху Рабле оно было ходячим. И Рабле, и автор пятой книги, и большинство их современников видели в этом определении прежде всего децентрализацию вселенной: центр ее вовсе не на небе — он повсюду, все места равны. Это в данном случае давало автору отрывка право перенести относительный центр с неба под землю, то есть в то место, которое, по средневековым воззрениям, было максимально отдалено от Бога, — в преисподнюю[1].

Непосредственно перед словами, приведенными в эпиграфе, жрица говорит также о том, как Церера предчувствовала, что дочь ее найдет под землею, то есть в преисподней, больше благ и богатства, чем на земле.

Упоминание образов Цереры (богини плодородия) и ее дочери Персефоны (богини преисподней) и заключающаяся здесь аллюзия на элевсинские мистерии также очень показательны для всего этого прославления земных недр; весь эпизод с посещением оракула Божественной бутылки является травестирующей аллюзией на элевсинские мистерии.

Слова жрицы Божественной бутылки, избранные нами эпиграфом, отлично вводят тему настоящей главы. Могучее движение в низ — в глубь земли, в глубь человеческого тела — проникает весь раблезианский мир с начала и до конца. Этим движением в низ охвачены все его образы, все основные эпизоды, все его метафоры и сравнения. Весь раблезианский мир, как в его целом, так и в каждой детали, устремлен в преисподнюю — земную и телесную. Мы уже говорили, что по первоначальному замыслу Рабле центральное место в сюжете всего романа должны были занимать поиски преисподней и спуск в нее Пантагрюэля (дантовский сюжет в

[1] В дантовской картине мира эта максимально отдаленная от божества точка — тройная пасть Люцифера, грызущего Иуду, Брута и Кассия.

плане смеха). Более того, мы принуждены будем признать, что, хотя роман писался в течение двадцати лет, притом с большими перерывами, Рабле не отошел от своего первоначального замысла и, в сущности, почти его выполнил. Таким образом, это движение в низ, в преисподнюю, начинается с самого замысла романного целого и спускается в каждую деталь его.

Направление в низ присуще и всем формам народно-праздничного веселья и гротескного реализма. В низ, наизнанку, наоборот, шиворот-навыворот — таково движение, проникающее все эти формы. Все они сбрасывают в низ, переворачивают, ставят на голову, переносят верх на место низа, зад на место переда, как в прямом пространственном, так и в метафорическом смысле.

Направление в низ присуще дракам, побоям, ударам: они низвергают, сбрасывают на землю, втаптывают в землю. Они хоронят. Но в то же время они и зиждительны: они совершают посев и снимают жатву (вспомним свадебные удары в доме де Баше, превращение битвы в жатву или пир и т. п.).

Таким же направлением в низ характеризуются, как мы видели, проклятия и ругательства, они так же роют могилу, но могила эта — телесная, зиждительная могила.

Снижением и погребением является и карнавальное развенчание, связанное с побоями и бранью. В шуте все атрибуты царя перевернуты, переставлены сверху вниз; шут — это король «мира наизнанку».

Снижение, наконец,— основной художественный принцип и гротескного реализма: все священное и высокое переосмысливается в плане материально-телесного низа, или сочетается и перемешивается с образами этого низа. Мы говорили о гротескных качелях, сливающих в своем стремительном движении небо с землею; но акцент падает не на взлет, а на слет качелей вниз: небо уходит в землю, а не наоборот.

Все эти снижения носят не отвлеченно-моральный и не относительный характер,— они конкретно-топографичны, наглядны и осязательны; они стремятся к безусловному и положительному центру — к поглощающему и рождающему началу земли и тела. Все завершенное, квазивечное, ограниченное, устаревшее бросается в земной и телесный низ для смерти и нового рождения.

Эти движения в низ, рассеянные в формах и образах народно-праздничного веселья и гротескного реализ-

ма, у Рабле снова собраны, по-новому осмыслены и слиты в единое движение, направленное в глубины земли и глубины тела, где «скрыты величайшие богатства и то новое, о чем еще не было написано у древних философов».

Мы остановимся на подробном анализе двух эпизодов романа, ярче всего раскрывающих как смысл этого движения вниз всех образов Рабле, так и особый характер раблезианской преисподней. Мы имеем в виду знаменитый эпизод с подтирками Гаргантюа в первой книге романа (гл. XIII) и эпизод воскрешения Эпистемона и его рассказ о загробном мире во второй книге (гл. XXX).

Обратимся к первому эпизоду.

Маленький Гаргантюа рассказывает своему отцу о новом и наилучшем виде подтирки («torchecul»)[1], найденном им в результате долгих предварительных изысканий. Он характеризует этот наилучший вид подтирки так: «самый королевский, самый благородный, самый лучший и самый удобный из всех, какие я знаю».

Развертывается длинный ряд подтирок, испробованных Гаргантюа. Вот его начало:

«Как-то раз я подтерся бархатной полумаской одной из ваших притворных, то бишь придворных, дам и нашел, что это недурно,— прикосновение мягкой материи к заднепроходному отверстию доставило мне наслаждение неизъяснимое. В другой раз — шапочкой одной из помянутых дам,— ощущение было то же самое. Затем шейным платком. Затем атласными наушниками, но к ним, оказывается, была прицеплена уйма этих поганых золотых шариков, и они мне все седалище ободрали. Антонов огонь ему в зад, этому ювелиру, который их сделал, заодно и придворной даме, которая их носила!

Боль прошла только после того, как я подтерся шляпой пажа, украшенной перьями на швейцарский манер.

Затем как-то раз я присел под кустик и подтерся мартовской кошкой, попавшейся мне под руку, но она мне расцарапала своими когтями всю промежность.

Оправился я от этого только на другой день, после того как подтерся перчатками моей матери, надушенными этим несносным, то бишь росным, ладаном.

---

[1] Русское слово звучит пристойнее, так как не включает в себя наименования соответствующей части тела. Поэтому бранный и развенчивающий (но одновременно и возрождающий) момент этого слова несколько ослаблен.

Подтирался я еще шалфеем, укропом, анисом, майораном, розами, тыквенной ботвой, свекольной ботвой, капустными и виноградными листьями, проскурняком, диванкой, от которой краснеет зад, латуком, листьями шпината, пользы мне от всего этого было, как от козла молока,— затем пролеской, бурьяном, крапивой, живокостью, но от этого у меня началось кровотечение, тогда я подтерся гульфиком, и это мне помогло» (кн. 1, гл. XIII).

Остановимся пока на этой части ряда подтирок и проанализируем ее.

Превращение вещи в подтирку есть прежде всего ее снижение, развенчание, уничтожение. Бранные выражения вроде «как подтирка», «в подтирку не годится» и другие подобные им (их очень много) весьма обычны и в современных языках, но в них сохранился лишь отрицательный, развенчивающий и уничтожающий момент.

В разбираемом же эпизоде романа Рабле обновляющий момент не только жив, но даже доминирует. Все эти многообразные предметы, привлеченные в качестве подтирок, развенчиваются, чтобы возродиться. Их стертый образ обновляется в новом свете.

В этом длинном ряду каждая вещь возникает с абсолютной неожиданностью: ее появление ничем не подготовлено и ничем не оправдано; в качестве подтирки с таким же успехом могла появиться любая другая вещь. Образы вещей освобождены здесь от логических и иных смысловых связей, они следуют здесь друг за другом почти с такою же свободой, как в «coq-à-l'âne», то есть в нарочито бессмысленных нагромождениях слов и фраз (например, в речах Лижизада и Пейвино у Рабле).

Но, однажды возникнув в этом своеобразном ряду, вещь подвергается оценке с точки зрения совершенно несвойственного ей назначения служить подтиркой. Это неожиданное назначение заставляет взглянуть на вещь по-новому, примерить ее, так сказать, к ее новому месту и назначению. В этом процессе примеривания заново воспринимаются ее форма, ее материал, ее размер. Вещь обновляется для нашего восприятия.

Дело, однако, не в этом формальном обновлении, отдельно взятом: оно — лишь абстрактный момент того содержательного обновления, которое связано с амбивалентным материально-телесным низом. Если мы внимательно присмотримся к ряду подтирок, то мы увидим, что выбор вещей не совсем случаен, что в этом выборе

есть своя логика, хотя и необычная. Ведь первые пять вещей, употребленных как подтирки — полумаска, шапочка, шейный платок, наушники, шляпа,— предназначены для лица и головы, то есть для телесного верха. Их появление в качестве torchecul есть буквальное перемещение верха в телесный низ. Тело кувыркается. Тело ходит колесом.

Эти пять подтирок входят в обширный круг мотивов и образов, связанных с замещением лица задом и верха низом. Зад — это «обратное лицо» или «лицо наизнанку». Мировая литература и языки очень богаты разнообразнейшими вариациями этого замещения лица задом и верха низом. Одна из простейших и распространеннейших словесных и жестикуляционных вариаций — поцелуй в зад. В романе Рабле эта вариация так же встречается неоднократно,— например, меч Гимнаста, которым он действует в карнавальной колбасной войне, называется «Baise-man-cul»; имя одного из тяжущихся сеньоров Baisecul (Лижизад), Панзуйская сивилла показывает Панургу и его спутникам свой низ. Ритуальный жест показывания своего низа — преимущественно зада — жив и до наших дней[1].

Пять первых подтирок, таким образом, входят в традиционный круг мотивов замещения лица задом. Движение с верху в низ воплощено в них с полной очевидностью. Это движение в низ подчеркнуто еще тем, что между четырьмя первыми и пятой подтиркой врывается ругательство по адресу золотых шариков — «de merde» — и проклятие по адресу ювелира и дамы — «антонов огонь в задний проход». Эта ворвавшаяся в речь брань придает динамичность, всему движению в низ.

В этой сгущенной атмосфере материально-телесного

---

[1] Это один из распространеннейших в мировом быту развенчивающих жестов. Он фигурирует и в древнейшем описании шаривари XIV века в «Roman du Fauvel»; здесь исполняется песенка на тему поцелуя в зад и, кроме того, отдельные участники показывают свой зад. Следует отметить, что легенда о Рабле знает рассказ на эту тему: на приеме у папы Рабле будто бы предложил совершить целование обратного лица папы при условии, если его предварительно хорошенько вымоют. В самом романе жители Папимании обещают при свидании с папой совершить тот же обряд.

В «Соломоне и Маркольфе» есть такой эпизод: Соломон однажды отказался дать аудиенцию Маркольфу; в отместку за это Маркольф хитростью зазвал царя к себе, причем встретил его, сидя в печи и выставив оттуда свой зад: «Ты не захотел видеть моего лица, так смотри же в мой зад».

низа происходит и отмеченное нами выше формальное обновление стертого образа вещей. Вещи буквально возрождаются в свете нового развенчивающего применения их; они как бы заново рождаются для нашего восприятия; мягкость шелка, атлас наушников, «уйма этих поганых золотых шариков» на них выступают во всей конкретности и ощутимости, осязательности. В новой сфере унижения прощупываются все особенности их материала и формы. Образ вещи, повторяем, обновляется.

Та же логика управляет и всем дальнейшим рядом подтирок. Шестая подтирка — мартовская кошка. Неожиданное назначение ее, которому она менее всего соответствует, делает чрезвычайно ощутительной ее кошачью природу, ее гибкость и когти. Это — наиболее динамическая подтирка. За ней для воображения разыгрывается драматическая сценка, веселый фарс «joué à deux personnages» (кошка и cul). Такая фарсовая сценка кроется почти за каждым образом подтирки. В такой сценке предмет играет несвойственную ему роль и благодаря этому оживает по-новому. Подобное оживление предмета, положения, должности, профессии, маски — обычное явление в комедиях дель арте, в фарсах, в пантомимах, в различных формах народной комики. Предмету или лицу дается несвойственное ему, даже прямо обратное, употребление или назначение (по рассеянности, по недоразумению, по ходу интриги), и этим вызывают смех и обновление предмета или лица в новой для него сфере существования.

Не будем перебирать всех подтирок, тем более что дальнейший ряд их строится Рабле по групповому принципу. За перчатками королевы следует длинный ряд растений, разбитый на подгруппы: пряности, овощи, салаты, лекарственные травы (хотя группировка и не выдержана строго). Это перечисление — наглядная ботаника. Каждое название было связано для Рабле с совершенно определенным зрительным образом листа, его специфического строения, его ширины; он заставляет примеривать эти листы к их новому назначению и делать ощутимыми их форму и их размер. Ботанические описания наглядного типа (без строгого морфологического анализа) были чрезвычайно модны в ту эпоху. Рабле сам дает примеры таких ботанических описаний в главах о пантагрюэльоне. В эпизоде подтирок он не описывает растений, он только называет их, но их неожиданное новое назначение заставляет возникать их зримый мате-

риальный облик в воображении. При описании же пантагрюэльона он действует наоборот: он дает подробное описание и заставляет угадывать настоящее название описанного растения (конопли).

Нужно прибавить, что и образы зелени в качестве подтирки охвачены, хотя и в более слабой степени, движением сверху вниз. Ведь в большинстве случаев это предметы еды (салаты, пряности, лекарственные травы, ботва от овощей), связанные со столом и предназначенные для рта. Замена верха низом и лица задом и здесь до некоторой степени ощутима.

Привожу с некоторыми сокращениями дальнейшее развертывание ряда подтирок:

«Затем я подтирался простынями, одеялами, занавесками, подушками, скатертями...

Потом еще я подтирался... головной повязкой, думкой, туфлей, охотничьей сумкой, корзинкой, но все это была, доложу я вам, прескверная подтирка! Наконец шляпами. Надобно вам знать, что есть шляпы гладкие, есть шерстяные, есть ворсистые, есть шелковистые, есть атласистые. Лучше других шерстистые — кишечные извержения отлично ими отчищаются.

Подтирался я еще курицей, петухом, цыпленком, телячьей шкурой, зайцем, голубем, бакланом, адвокатским мешком, капюшоном, чепцом, чучелом птицы».

И здесь, как мы видим, подтирки подобраны по группам. В первой группе появляются принадлежности постели и стола. Здесь также есть обратность и движение сверху вниз. Затем идет группа сена, соломы и т. п., материальные качества которых резко ощущаются в свете их нового назначения. В следующей, более пестрой группе, резко усилено несоответствие предмета его новому назначению, а следовательно, и фарсовая комика его употребления (в особенности с корзиной, что подчеркивается восклицанием). В группе шляп дается анализ материала с точки зрения их новой функции. В последней группе опять преобладает неожиданность и фарсовая комика неуместного употребления предметов. Не лишены значения и самая длина, и разнообразие ряда подтирок. Это почти целый мирок, непосредственно окружающий человека: части одежды, связанные с лицом и головой, постельные и столовые принадлежности, домашняя птица, еда. В динамически-бранном ряду подтирок этот мирок обновлен: он возник перед нами заново в веселом фарсе его превращения в подтирку. Положи-

тельный момент в этом развенчании, конечно, преобладает. Рабле любит все эти вещи в их конкретности и разнообразии, он их перебирает и перетрагивает заново и по-новому, перещупывает их материал, их форму, их индивидуальность, самое звучание их имен. Это одна из страниц той великой инвентаризационной описи мира, которую производит Рабле на конец старой и на начало новой эпохи мировой истории. Как и при всякой годовой инвентаризации, нужно перещупать каждую вещь в отдельности, нужно взвесить и измерить ее, определить степень ее износа, установить брак и порчу; приходится производить переоценки и уценки; много пустых фикций и иллюзий приходится списывать с годового баланса, который должен быть реальным и чистым.

Новогодняя инвентаризация — это прежде всего инвентаризация веселая. Все вещи перещупываются и переоцениваются в плане смеха, победившего страх и всякую хмурую серьезность. Поэтому и нужен здесь материально-телесный низ — одновременно и материализующий и улегчающий, веселый. Он освобождает вещи от опутавшей их ложной серьезности, от внушенных страхом сублимаций и иллюзий. Именно к этому, как мы сейчас увидим, и стремится разбираемый эпизод. Длинный ряд развенчанных и обновленных вещей домашнего обихода подготовляет развенчание иного порядка.

Переходим к заключительной, наилучшей подтирке, найденной Гаргантюа. Вот это место:

«В заключение, однако ж, я должен сказать следующее: лучшая в мире подтирка — это пушистый гусенок, уверяю вас,— только когда вы просовываете его себе между ног, то держите его за голову. Вашему отверстию в это время бывает необыкновенно приятно, во-первых, потому, что пух у гусенка нежный, а во-вторых, потому, что сам гусенок тепленький, и это тепло через задний проход и кишечник без труда проникает в область сердца и мозга. И напрасно вы думаете, будто всем своим блаженством в Елисейских полях герои и полубоги обязаны асфоделям, амброзии и нектару, как тут у нас болтают старухи. По-моему, все дело в том, что они подтираются гусятами, и таково мнение ученейшего Иоанна Скотта» (там же).

При изображении последней подтирки появляется мотив наслаждения и блаженства (béatitude). Показан

и физиологический путь этого блаженства: оно рождается у заднего прохода от нежности пуха и теплоты гусенка, поднимается далее по прямой кишке, затем — по другим внутренностям, доходит до сердца и отсюда до мозга. И оказывается, что именно это наслаждение и есть то вечное загробное блаженство, которым наслаждаются, правда, не святые и праведники в христианском раю, но полубоги и герои в Елисейских полях. Таким образом, эпизод с подтирками привел нас прямо в преисподнюю.

Круг мотивов и образов обратного лица и замещения верха низом теснейшим образом связан со смертью и преисподней. И эта традиционная связь в эпоху Рабле была еще вполне живой и осознанной.

Когда Панзуйская пророчица показывает Панургу и его спутникам свой низ, Панург восклицает: «Я вижу дыру сивиллы» (trou de la Sybille). Так называли вход в преисподнюю. Средневековые легенды знают целый ряд «trous» в разных местах Европы, которые считались входом в чистилище или в ад и которым в то же время в фамильярной речи придавалось непристойное значение. Наибольшею известностью пользовалась «Дыра святого Патрика» в Ирландии. Это отверстие считалось входом в чистилище, и сюда, начиная с XII века, совершались религиозные паломничества со всех стран Европы. Эта дыра была окружена легендами, к которым мы в свое время еще обратимся. В то же время «Дыре св. Патрика» придавалось непристойное значение. Сам Рабле приводит это название именно в его непристойном смысле в «Целительных безделках» («Fanfreluches antidotées» — вторая глава «Гаргантюа»). Здесь говорится о «Дыре св. Патрика, дыре Гибралтара и тысяче других дыр». Гибралтар также назывался «Trou de la Sybille» (название — от города Севильи), и это название также понималось в непристойном смысле.

Когда после посещения умирающего поэта Котанмордана, прогнавшего всех монахов, Панург разражается бранью, он, между прочим, высказывает такое предположение о судьбе души нечестивого поэта:

«Он пустит дух прямо в кромешный ад. И знаете, куда именно? Клянусь богом, прямехонько под дырявое судно Прозерпины, в самый адский нужник, куда она ходит облегчать свой кишечник после клистиров,

влево от большого котла, всего в трех туазах от Люциферовых когтей рядом с черной камерой Демигоргона» (кн. III, гл. XXII).

Поражает по-дантовски точная смеховая топография ада. Но самое страшное место в нем для Панурга вовсе не пасть сатаны, а судно Прозерпины, где она отправляет свои надобности. Зад Прозерпины — это своего рода преисподняя в преисподней, низ низа, и сюда должна отправиться душа нечестивца Котанмордана.

Таким образом, нет ничего удивительного в том, что эпизод с подтирками и проникающее все образы этого эпизода неуклонное движение сверху вниз приводят нас в конце концов в преисподнюю. Современники Рабле не видели в этом ничего неожиданного. Правда, приведены мы здесь не в ад, а скорее в рай.

Гаргантюа говорит о загробном блаженстве полубогов и героев в Елисейских полях, то есть об античной преисподней. Но на самом деле здесь дана очевидная пародийная травестия христианских учений о вечном блаженстве святых и праведников в раю.

В этой травестии христианских учений движению вверх противопоставляется движение вниз. Перевернута и вся духовная топография. Возможно, что Рабле прямо имел в виду учение Фомы Аквинского о блаженстве. В эпизоде с подтиркой блаженство рождается не в верху, а в низу, у заднего прохода. Показан подробно и путь восхождения — от заднего прохода через прямую кишку к сердцу и мозгу. Пародийная травестия средневековой топографии здесь очевидна. Блаженство души здесь глубоко погружено в тело, в самый низ его. Так завершается движение в низ всех образов эпизода.

Эта травестия одного из самых основных учений христианства очень далека, однако, от цинического нигилизма. Материально-телесный низ продуктивен. Низ рождает и обеспечивает этим относительное историческое бессмертие человечества. Умирают в нем все отжившие и пустые иллюзии, а рождается реальное будущее. Мы уже видели в раблезианской микрокосмической картине человеческого тела, как это тело заботится «о тех, кто еще не родился» (qui ne sont encore nés), и как каждый орган его посылает самую ценную часть своего питания «в низ» (en bas), в детородные органы. Этот низ — реальное будущее человечества. Движение в низ, проникающее все раблезианские образы, в последнем счете направлено именно в это веселое

реальное будущее. Но одновременно снижаются и высмеиваются претензии изолированного индивида — смешного в своей ограниченности и старости — на увековечивание. И оба этих момента — насмешка-снижение старого и его претензий и веселое реальное будущее человеческого рода — сливаются в едином, но амбивалентном образе материально-телесного низа. В раблезианском мире нас не должно удивлять, что принижающая подтирка не только способна обновлять образы отдельных реальных вещей, но и получает прямое отношение к реальному будущему человечества.

Весь характер раблезианского романа подтверждает данное нами толкование заключительной части эпизода. В своем романе Рабле последовательно подвергает пародийному травестированию все моменты средневекового вероучения и таинств. Эпизод с воскрешением Эпистемона, как мы сейчас увидим, травестирует самые главные евангельские чудеса. Своеобразная травестия страстей господних и таинства причастия («тайной вечери»), травестия, правда, осторожная, проходит красною нитью через весь роман Рабле. Но особенно важную, прямо организующую роль эта травестия играет в первых двух книгах романа. Сущность ее можно определить как обратное пресуществление: превращение крови в вино, разъятого тела — в хлеб, страстей — в пир. Мы видели различные моменты этой травестии в ряде разобранных нами эпизодов. В той же микрокосмической картине человеческого тела Рабле показывает, как хлеб и вино («сущность всякой пищи») в организме человека превращается в кровь. Это — обратная сторона той же травестии. Мы найдем в романе и целый ряд других пародийных травестий различных моментов вероучения и культа. Мы уже упоминали о мученичестве и чудесном спасении Панурга в Турции. Родословную Пантагрюэля Абель Лефран считает пародией на библейские родословные. В прологах мы встретили травестирование церковных методов установления истины и убеждения в ней. Поэтому пародийная травестия загробного блаженства святых и праведников в эпизоде с подтирками не должна казаться чем-то неожиданным[1].

---

[1] Но, разумеется, все это нельзя понимать как отвлеченный рационалистический атеизм. Это — смеховой корректив ко всякой односторонней серьезности. Это — веселая сатирова драма, восстанавливающая амбивалентную, «вечно незаконченную целостность» бытия.

Подведем некоторые итоги нашего анализа этого своеобразного эпизода. На фоне литературы нового времени он выглядит и странным и грубым.

Между тем подтирка — традиционная фамильярно-снижающая смеховая тема. Мы уже касались ряда важнейших параллельных явлений в мировой литературе. Но нигде эта тема не разработана так подробно и дифференцированно и с такой изумительной смеховой драматичностью, как у Рабле.

Для раблезианской трактовки данной темы характерна не просто амбивалентность, но и явное преобладание положительного возрождающего полюса. Это — веселая и свободная игра с вещами и понятиями, но игра, имеющая далеко идущую цель. Эта цель — развеять атмосферу мрачной и лживой серьезности, окружающую мир и все его явления, сделать так, чтобы мир выглядел бы по-иному — материальнее, ближе к человеку и его телу, телесно-понятнее, доступнее, легче и чтобы и слово о нем звучало бы по-иному — фамильярно-весело и бесстрашно. Таким образом, цель эпизода — уже знакомая нам карнавализация мира, мысли и слова. Этот эпизод не изолированная бытовая непристойность нового времени, а органическая часть большого и сложного мира народно-площадных форм. Только в отрыве от этого мира, взятый сам по себе и в осмыслении нового времени, он может показаться грубой бытовой сальностью. У Рабле, как и всегда, это искра веселого карнавального огня, сжигающего старый мир.

Эпизод построен как бы ступенчато: развенчание (путем превращения в подтирку) и обновление в материально-телесном плане начинается с мелочей и подымается до самых основ средневекового мировоззрения; происходит последовательное освобождение и от мелкочеловеческой серьезности житейских дел, и от корыстной серьезности практической жизни, и от хмурой назидательной серьезности моралистов и ханжей, и, наконец, от той большой серьезности страха, которая сгущалась в мрачных образах конца мира, Страшного суда, ада и в образах рая и загробного блаженства. Происходит последовательное освобождение слова и жеста от жалко-серьезных тонов мольбы, жалобы, смирения, благоговения и от грозно-серьезных тонов устрашения, угрозы, запрета. Ведь все официальные выражения средневекового человека были проникнуты только этими тонами, были отравлены ими. Ведь бесстрашной, свободной

и трезвой серьезности официальная культура средневековья не знала. Фамильярно-площадной карнавальный жест маленького Гаргантюа, превращающий все в подтирку — развенчивающую, материализующую и обновляющую,— как бы очищает и подготовляет почву для этой новой смелой и трезвой и человеческой серьезности.

Фамильярное освоение мира, примером которого служит и наш эпизод, подготовляло и новое научное познание его. Мир не мог стать предметом свободного, опытного и материалистического познания, пока он был отдален от человека страхом и благоговением; пока он был проникнут иерархическим началом. Фамильярно-площадное освоение мира, примером которого является и наш эпизод, разрушало и отменяло все созданные страхом и благоговением дистанции и запреты, приближало мир к человеку, к его телу, позволяло любую вещь трогать, ощупывать со всех сторон, залезать в нутро, выворачивать наизнанку, сопоставлять с любым другим явлением, каким бы оно ни было высоким и священным, анализировать, взвешивать, измерять и примерять — и все это в единой плоскости материального чувственного опыта.

Вот почему народная смеховая культура и новая опытная наука в эпоху Ренессанса органически сочетались. Сочетались они и во всей деятельности Рабле как писателя и ученого.

* * *

Переходим к эпизоду воскрешения Эпистемона и его загробных видений (кн. II, гл. XXX).

Воскрешение Эпистемона — один из самых смелых эпизодов романа. Абель Лефран путем тщательного анализа установил довольно убедительно, что в нем дается пародийная травестия двух главных евангельских чудес: «воскрешения Лазаря» и «воскрешения дочери Иаира». Одни черты заимствованы из описания одного, другие — другого чуда. А. Лефран находит здесь, кроме того, и некоторые черты из описания чудес исцеления глухонемого и слепорожденного.

Пародийная травестия эта построена путем смешения аллюзий на соответствующие евангельские тексты с образами материально-телесного низа. Так, Панург согревает голову Эпистемона, положив ее на свой гуль-

фик: это — буквальное топографическое снижение, но в то же время это целительное соприкосновение с производительной силой. Далее, тело Эпистемона приносится на место пира, где и совершается все событие воскрешения. Далее, шея и голова Эпистемона омываются «добрым белым вином». Наконец, дается и анатомизирующий образ (vene contre vene и т. д.). Особо нужно отметить клятву Панурга: он готов потерять собственную голову, если ему не удастся воскресить Эпистемона. Подчеркнем прежде всего совпадение тематики этой клятвы («чтоб я потерял голову») с тематикой самого эпизода (потеря Эпистемоном головы). Такое совпадение характерно для всей раблезианской системы образов: тематика проклятий, ругательств, божбы часто повторяется самими изображенными событиями (разъятие и расчленение тела, сбрасывание в материально-телесный низ, обливание мочой). Отметим еще и другую черту. Панург добавляет, что потеря головы — «обычный заклад дурака» (fol). Но «дурак» (fol, sot) в контексте Рабле (и всей его эпохи) никогда не имел значения чисто отрицательной бытовой глупости; дурак — амбивалентное ругательство; кроме того, слово это неразрывно связано с представлением о праздничных шутах, о шутах и дураках соти и народной площадной комики. Потеря головы для дурака — небольшая потеря, но это говорит сам дурак, и эта потеря головы так же амбивалентна, как и его глупость (изнанка и низ официальной мудрости). Этот оттенок шутовской игры переходит на весь эпизод с Эпистемоном. Потеря им головы — чисто смеховое действо. И все последующие события эпизода — воскрешение и загробные видения — выдержаны в том же духе карнавального или балаганного смехового действа.

Вот как изображается самое пробуждение к жизни воскрешенного Эпистемона:

«Вдруг Эпистемон вздохнул, потом открыл глаза, потом зевнул, потом чихнул, потом изо всех сил трахнул.

— Вот теперь я могу сказать наверное, что он здоров,— объявил Панург и дал Эпистемону стакан забористого белого вина со сладким сухарем.

Так искусно был вылечен Эпистемон; он только хрипел после этого недели три с лишним, да еще привязался к нему сухой кашель, но и кашель в конце концов прошел благодаря возлияниям».

Все признаки возвращения жизни расположены здесь в ряд, отчетливо направленный в низ: сначала дыхание уст, затем открывание глаз (высокие признаки жизни и верх тела). Затем начинается снижение — зевота (низкий признак жизни), чихание (еще более низкий признак — выделение, аналогичное испражнению), и, наконец, испускание ветров (телесный низ, зад). Но именно этот последний низший признак и оказывается решающим: «A ceste heure est il guery»,— заключает Панург[1]. Таким образом, здесь полная обратность — перестановка низа на место верха: не дыхание уст, а испускание ветров задом оказывается подлинным символом жизни и реальным признаком воскрешения. В эпизоде с подтирками с задом было связано вечное загробное блаженство, а здесь — воскрешение.

В заключительной части приведенного отрывка ведущим образом становится вино (пиршественный образ), которое закрепляет победу жизни над смертью, а в дальнейшем помогает Эпистемону освободиться и от сухого кашля, которым он некоторое время мучился.

Такова первая часть нашего эпизода — воскрешение Эпистемона. Все образы ее, как мы видим, проникнуты движением в низ. Подчеркнем также обрамление ее пиршественными образами. Вторая часть эпизода посвящена загробным видениям Эпистемона, то есть преисподней. Она также обрамлена пиршественными образами. Вот ее начало:

«Эпистемон сейчас же заговорил и, сообщив, что видел чертей, запросто беседовал с Люцифером и хорошенько подзакусил в аду, а также в Елисейских полях, решительно объявил, что черти — славные ребята. Перейдя же к рассказу о грешниках, он выразил сожаление, что Панург слишком рано вернул его к жизни.

— Мне было весьма любопытно на них поглядеть,— признался он.

— Да что ты говоришь! — воскликнул Пантагрюэль.

— Обходятся с ними совсем не так плохо, как вы думаете,— продолжал Эпистемон,— но только в их положении произошла странная перемена: я видел, как

---

[1] Эти слова Панурга — травестирующая аллюзия на Евангелие, где признаком окончательного воскрешения дочери Иаира признается еда.

Александр Великий чинил старые штаны,— этим он кое-как зарабатывал себе на хлеб. Ксеркс торгует на улице горчицей, Ромул — солью, Нума — гвоздями, Тарквиний сквалыжничает, Пизон крестьянствует...»

Образ преисподней с самого начала связывается здесь с пиром: Эпистемон пировал и в аду, и в Елисейских полях. Далее, вместе с пиром преисподняя дает Эпистемону занимательнейшее зрелище загробной жизни осужденных. Эта жизнь организована как чистейший карнавал. Все здесь — наоборот верхнему миру. Все высшие развенчаны, все низшие увенчаны. Перечисление, которое дает Рабле, есть не что иное, как ряд карнавальных переодеваний героев древности и средневековья. Загробное положение или профессия каждого героя есть снижение его, иногда в буквальном топографическом смысле: Александр Македонский, например, занят приведением в порядок старых штанов. Иногда загробное положение героя является просто реализованным ругательством, например, Ахиллес — «шелудивый». С точки зрения формальной, этот ряд (мы привели здесь только его начало) напоминает ряд подтирок: новые назначения и занятия героев преисподней возникают так же неожиданно, как вещи для подтирок, и самое несоответствие этих новых положений дает тот же эффект фарсовой обратности и перевернутости. Интересна такая подробность. Папа Сикст в преисподней занимается лечением сифилиса. По этому поводу происходит такой диалог:

«— Что такое? — спросил Пантагрюэль.— Там тоже болеют дурной болезнью?

— Разумеется,— отвечал Эпистемон.— Такой массы венериков я еще нигде не видел. Их там сто с лишним миллионов, потому, видите ли, что у кого не было дурной болезни на этом свете, тот должен переболеть ею в мире ином.

— Стало быть, меня это, слава богу, не касается,— вставил Панург,— я уже через все стадии прошел».

Подчеркнем прежде всего логику обратности (наоборот): кто не болел сифилисом на этой земле, тот получает сифилис в преисподней. Напомним особый характер этой «веселой» болезни, касающейся телесного низа. Подчеркнем наконец в словах Панурга (в подлинном тексте) обычные в речевом быту эпохи географические образы для телесного низа: «Дыра Гибралтара» и «Геркулесовы столпы». Отметим западное на-

правление этих географических точек: они лежали на западных границах античного мира и через них пролегал путь в преисподнюю и на острова блаженных.

Карнавальный характер развенчаний ярко проявляется в следующем отрывке:

«Таким образом, те, что были важными господами на этом свете, терпят нужду и влачат жалкое и унизительное существование на том. И наоборот: философы и все те, кто на этом свете бедствовал, в свою очередь, стали на том свете важными господами.

Я видел, как Диоген, в пурпуровой тоге и со скипетром в правой руке, своим великолепием пускал пыль в глаза Александру Великому и колотил его палкой за то, что тот плохо вычинил ему штаны.

Я видел Эпиктета, одетого со вкусом, по французской моде: под купой дерев он развлекался с компанией девиц — пил, танцевал, закатывал пиры по всякому поводу, а возле него лежала груда экю с изображением солнца».

Философы (Диоген и Эпиктет) играют здесь роль *карнавальных шутов, избранных королями*. Подчеркнута *королевская одежда* — *пурпурная мантия и скипетр Диогена*. Рядом с этим не забыты и палочные удары, которыми награждается *«старый» развенчанный король — Александр Македонский*. Образ Эпиктета выдержан в ином — в более галантном стиле: это — пирующий и пляшущий *праздничный король*.

В таком же карнавально-праздничном духе разработана и остальная часть этого загробного видения. Писатель Жан Лемер (глава школы риториков), бывший при жизни врагом пап, в преисподней играет роль шутовского папы. Кардиналами при нем состоят бывшие шуты — Кейетт и Трибуле. Бывшие цари и папы целуют Жану Лемеру туфлю, а он приказывает своим кардиналам наградить их побоями.

Дело не обходится и без ритуальных снижающих жестов. Когда Ксеркс, торгующий горчицей, запрашивает за нее слишком дорого, Виллон мочится в его горчицу. Персфоре мочится на стену, на которой изображен «огонь святого Антония». За это кощунство вольный стрелок из Баньоле, ставший в преисподней инквизитором, хотел сжечь его живьем.

Пир, как мы сказали, обрамляет весь эпизод. Как только Эпистемон кончил свой рассказ:

«Ну, а теперь давайте есть и пить,— сказал Пантагрюэль.— Прошу вас, друзья мои,— нам предстоит кутить весь этот месяц».

Во время пира, к которому Пантагрюэль и его спутники немедленно приступают, решается судьба побежденного короля Анарха: Пантагрюэль и Панург принимают решение уже здесь, на земле, подготовить его к тому положению, которое он, как царь, будет занимать в преисподней, то есть приучить его к низкому ремеслу.

В главе XXXI изображается карнавальное развенчание короля Анарха, о котором мы в свое время уже говорили. Панург переодевает короля в шутовской наряд (наряд подробно описан, причем отдельные его особенности Панург мотивирует с помощью игры слов) и делает продавцом зеленого соуса. Таким образом, это карнавальное развенчание должно воспроизводить те, какие совершаются в преисподней.

Остается подвести некоторые итоги нашего анализа.

Образ преисподней в данном эпизоде носит ярко выраженный *народно-праздничный характер*. *Преисподняя — это пир и веселый карнавал*. Мы здесь находим и все знакомые нам снижающие амбивалентные образы *обливания мочой, избиения, переодевания, ругательства*. Движение в низ, присущее всем раблезианским образам, приводит в преисподнюю, но и образы самой преисподней преисполнены того же движения в низ.

* * *

Преисподняя в раблезианской системе образов есть тот *узловой пункт, где скрещиваются основные магистрали этой системы — карнавал, пир, битвы и побои, ругательства и проклятия*.

Чем объясняется такое центральное положение образа преисподней и в чем его миросозерцательный смысл?

На этот вопрос нельзя, конечно, ответить путем отвлеченного рассуждения. Необходимо, во-первых, обратиться к источникам Рабле и к той традиции изобра-

жения преисподней, которая тянется через все средневековье и находит свое завершение в литературе Ренессанса, во-вторых, вскрыть н а р о д н ы е э л е м е н т ы в этой традиции, и, в-третьих, наконец, понять значение как этой традиции, так и самого образа преисподней в свете больших и актуальных задач эпохи Рабле.

Но сначала несколько слов об античных источниках. Вот античные произведения, дающие образы преисподней: XI песнь «Одиссеи», «Федр», «Федон», «Гордиас» и «Государство» Платона, «Сон Сципиона» Цицерона, «Энеида» Вергилия и, наконец, ряд произведений Лукиана (главное из них «Менипп, или Путешествие в загробное царство»).

Рабле знал все эти произведения, но о сколько-нибудь существенном влиянии их, за исключением Лукиана, говорить не приходится. Однако и влияние Лукиана обычно сильно преувеличивается. На самом же деле сходство между «Мениппом, или Путешествием в загробное царство» и разобранным нами эпизодом Рабле ограничивается чисто внешними чертами.

Преисподняя и у Лукиана изображена, как веселое зрелище. Подчеркнут момент переодевания и перемены ролей. Картина преисподней заставляет Мениппа сравнивать и свою человеческую жизнь с театральным шествием.

«И вот, глядя на все это, я решил, что человеческая жизнь подобна какому-то длинному шествию, в котором предводительствует и указывает места Судьба, определяя каждому его платье. Выхватывая кого случится, она надевает на него царскую одежду, тиару, дает ему копьеносцев, венчает голову диадемой; другого награждает платьем раба, третьему дает красоту, а иного делает безобразным и смешным: ведь, конечно, зрелище должно быть разнообразным!»

Положение сильных мира сего — бывших царей и богачей — в преисподней Лукиана то же, что и у Рабле:

«И еще сильнее рассмеялся бы ты при виде царей и сатрапов, нищенствующих среди мертвых и принужденных из бедности или продавать вяленое мясо, или учить грамоте: а всякий встречный издевается над ними, *ударяя по щекам, как последних рабов.* Я не мог справиться с собой, когда увидел Филиппа Македонского: я заметил его в каком-то углу — *он чинил за плату прогнившую обувь.* Да, на перекрестках там

не трудно видеть и многих других, собирающих милостыню,— Ксеркса, Дария, Поликрата...»

При этом внешнем сходстве какое глубокое различие по существу между Рабле и Лукианом! Смех у Лукиана абстрактный, только насмешливый, лишенный всякой подлинной веселости. От амбивалентности сатурналиевых образов в его преисподней почти ничего не остается. Традиционные образы обескровлены и поставлены на службу отвлеченной моральной философии стоицизма (к тому же выродившейся и искаженной поздним цинизмом). И у него бывшие цари награждаются ударами: их бьют «по щекам, как последних рабов». Но эти удары — бытовое битье рабовладельческого строя, перенесенное в преисподнюю. От сатурналиевого амбивалентного образа царя-раба почти ничего не осталось. Удары эти — просто удары, лишенные всякой зиждительной силы: они ничему не помогают ни родиться, ни обновиться. Такой же односмысленный бытовой характер носят и пиршественные образы. У Лукиана в преисподней тоже едят, но еда эта не имеет ничего общего с раблезианской. Бывшие цари ею не могут наслаждаться, но и бывшие рабы и бедняки ею также не наслаждаются. В преисподней просто едят, но там никто не пирует; не пируют и философы, они только смеются — голо-насмешливо — и издеваются над бывшими царями и богачами. В этом — главное: материально-телесное начало у Лукиана служит целям чисто формального снижения высоких образов, служит простой бытовизацией их; оно почти вовсе лишено амбивалентности, оно не обновляет и не возрождает. Отсюда и глубокое различие между Рабле и Лукианом в тоне и в стиле.

Во главе средневековой традиции изображения преисподней нужно поставить так называемый «Апокалипсис Петра». Это произведение было составлено одним греком в конце I или в начале II века нашей эры; это — сводка античных представлений о загробном мире, но приспособленная к христианскому вероучению. Самое произведение это не было доступно средневековью[1], но оно определило «Visio Pauli» («Видение Павла»), составленное в IV веке. Различные редакции

[1] Оно впервые было найдено в одном египетском погребении в 1886 г.

этой «Visio» были очень распространены в средние века и оказали существенное влияние на могучий поток ирландских легенд об аде и рае, сыгравших громадную роль в истории средневековой литературы.

Среди ирландских легенд о преисподней особое значение имеют те, которые были связаны с «Дырой св. Патрика». Отверстие это вело в чистилище. По легенде, оно впервые было показано богом св. Патрику, жившему в V веке. Около середины XII века монах Анри де Сальтре изобразил спуск в чистилище одного рыцаря в своем «Трактате о чистилище святого Патрика». Около этого времени было написано и знаменитое «Видение Тунгдала». Тунгдал после своей смерти совершил путешествие в преисподнюю, но затем вернулся в мир живых, чтобы рассказать людям о тех ужасных зрелищах, которым он был свидетелем. Эти легенды возбуждали необычайный интерес и вызвали к жизни целый ряд произведений: «Чистилище святого Патрика» Марии Французской; «О презрении к миру» папы Иннокентия III; «Диалоги св. Григория»; «Божественная комедия» Данте.

Образы загробных видений, заимствованные из «Видения Павла», переработанные и обогащенные могучей кельтской фантазией, необычайно разрослись и детализировались. Особенно резко усилились гротескные образы тела. Увеличилось и количество грехов и способов наказания (с семи до девяти и даже больше). В построении самых образов загробных мук без труда можно прощупать специфическую логику ругательств, проклятий и брани, логику телесно-топографических отрицаний и снижений. Эти образы мук часто организованы, как реализация метафор, заключенных в ругательствах и проклятиях. Тело терзаемых грешников дается в гротескном аспекте. Очень часто выступает явственно связь с пожиранием; некоторых грешников жарят на вертеле, других заставляют пить растопленные металлы. Уже в «Видении Тунгдала» Люцифер изображен прикованным цепями к раскаленной решетке очага, на котором он поджаривается; при этом сам он пожирает грешников.

Существовал особый круг легенд о преисподней, связанных с образом Лазаря. Согласно одной древней легенде, Лазарь во время пира Христа у Симона Прокаженного, рассказал о виденных им тайнах загробного мира. Существовала проповедь псевдо-Августина, в ко-

торой подчеркивалось исключительное положение Лазаря, как единственного из живых, видевшего загробные тайны. И в этой проповеди Лазарь рассказывает о своих загробных видениях во время пира. В XII веке теолог Пьер Коместор также выдвигает это свидетельство Лазаря. В конце XV века эта роль Лазаря приобретает особое значение и фигура Лазаря проникает в мистерии, но особенно широкое распространение пиршественный рассказ Лазаря получил благодаря включению его в популярные массовые календари.

Все эти легенды о загробном царстве, включавшие в себя существенные гротескно-телесные моменты и пиршественные образы, определили тематику и образность дьяблерий, где именно эти моменты получили преимущественное развитие. В дьяблериях резко усилился и смеховой, комический аспект гротескных образов преисподней[1].

Какое влияние оказали эти легенды и связанные с ними произведения на раблезианский образ преисподней?

В изображении преисподней у Рабле, как мы видели, на первый план выдвинуты два момента: во-первых, пиршественные образы (пир обрамляет рассказ Эпистемона, сам он пирует в преисподней, пир философов, продажа в загробном царстве съестных продуктов); во-вторых — последовательный карнавальный характер преисподней.

Первый момент наличен в названных нами легендах и произведениях средневековья. Уже в «Видении Тунгдала» (XII век) Люцифер пожирает грешников, причем, как мы уже говорили, сам он непрерывно поджаривается на огромной решетке очага, к которой он прикован цепями. Так Люцифера изображали иногда и на мистерийной сцене. У Рабле мы также встречаем этот образ: в «Пантагрюэле» он упоминает о том, что Люцифер однажды сорвался с цепи, так как его страшно мучили колики после того, как он съел за завтраком

[1] Эти гротескно-комические элементы были, как мы сказали, в зачатке даны уже в «Видении Тунгдала»; они оказали влияние и на изобразительное искусство; например, художник Иероним Босх в одном из своих панно на мотивы Тунгдала, выполненном около 1500 г., подчеркнул именно гротескные моменты «Видения» (пожирание грешников Люцифером, прикованным к решетке очага). В соборе в Бурже имеются фрески XIII века, где в изображении загробной жизни также выдвинуты гротескно-комические моменты.

фрикасе из души какого-то сержанта. В «Четвертой книге» (гл. XLVI) имеется подробное рассуждение черта о сравнительных вкусовых качествах различных душ: какие из них хороши к завтраку, какие к обеду и в каком именно приготовлении. По-видимому, непосредственным источником Рабле были две поэмы: «Salut d'Enfer» неизвестного автора и «Songe d'Enfer» Рауля де Удана. В обеих поэмах авторы изображают свое посещение Вельзевула и свое участие в пире дьяволов. Уже здесь проявляется подробное развитие кулинарии грешников. Так, герою «Salut d'Enfer» сервируют щи, сваренные на ростовщике, жаркое из фальшивомонетчика и соус из адвоката. Рауль де Удан дает еще более подробное описание а д с к о й к у л и н а р и и. Обоим поэтам в аду оказывается, как и Эпистемону, весьма учтивый прием, и оба они, как и Эпистемон, запросто беседуют с Вельзевулом.

Также несомненно и влияние на Рабле круга легенд, связанных с образом Лазаря. Мы уже указывали, что весь эпизод с Эпистемоном является отчасти пародией на евангельское чудо воскрешения Лазаря. Рассказ Эпистемона о загробных видениях, как и легендарный рассказ Лазаря, обрамлен пиршественными образами.

Таковы источники первого — пиршественного — момента в раблезианском образе преисподней. Но и второй — карнавальный — момент в своих зачатках намечен в тех же источниках.

Карнавально-праздничный элемент очень силен в двух указанных нами поэмах. Но есть он уже и в древнейших кельтских легендах. Преисподняя — это побежденное и осужденное зло прошлого. Правда, зло это мыслится и изображается с официально-христианской точки зрения; отрицание носит поэтому несколько догматический характер. Но в легендах это догматическое отрицание тесно переплетается с фольклорными представлениями о земном низе, как о материнской утробе, одновременно поглощающей и рождающей, и с представлениями о прошлом, как об изгоняемом веселом страшилище. Фольклорная концепция веселого времени не могла не проникать в образы преисподней, как образы побежденного зла прошлого. Поэтому уже в «Видении Тунгдала» Люцифер изображается, в сущности, как веселое страшилище, как образ побежденной старой власти и страха перед нею. Поэто-

му легенды эти и могли оплодотворить как обе указанные нами достаточно праздничные поэмы, так и уже совершенно карнавальный мир дьяблерий. Побежденное зло, побежденное прошлое, побежденная старая власть, побежденный страх — все это в непрерывных переходах и оттенках могло порождать и мрачные образы дантовского ада, и веселую преисподнюю Рабле. Наконец самая логика низа, логика обратности, изнанки, наоборот, неудержимо влекла образы преисподней к карнавально-гротескному оформлению и осмыслению.

Но есть и еще один момент, который также необходимо учесть. Боги античной мифологии, разжалованные христианством в чертей, и образы римских сатурналий, которые упорно продолжали жить в средние века, были низвергнуты ортодоксальным христианским сознанием в преисподнюю и внесли в нее свой сатурналиевский дух.

Одно из древнейших дошедших до нас описаний карнавала дано в форме мистического видения преисподней. Нормандский историк XI века Ордерик Витал изображает нам подробно видение некоего священника Гошелина, который первого января 1091 года, возвращаясь ночью от больного, видел проходящее по пустынной дороге «войско Эрлекина». Сам Эрлекин изображен в виде великана, вооруженного громадной палицей (фигура его напоминает Геракла). Войско, которое он ведет, весьма разнообразно. Впереди идут люди, одетые в звериные шкуры и несущие в руках всякую кухонную и домашнюю утварь. Затем идут люди, несущие пятьдесят гробов, на гробах же сидят маленькие человечки с большими головами и большими корзинами в руках. Затем следуют два эфиопа с дыбой, на которой черт пытает человека, вонзая в него огненные шпоры. Затем следует большое количество женщин: они едут верхом на конях, все время подпрыгивая на седлах, утыканных раскаленными гвоздями; женщины все время подскакивают и снова падают на эти гвозди; среди них были и благородные дамы, в том числе еще живые. Затем шло духовенство, а в конце шествия воины, окруженные пламенем. Так описывает шествие Гошелин. Оказывается, что все это — души умерших грешников. Гошелин беседует с тремя из них, в том числе и со своим умершим братом. От них он и узнает, что это шествие блуждающих душ чистилища, искупающих свои грехи.

Таково видение Гошелина[1]. Здесь нет, конечно, ни самого слова, ни понятия «карнавала». Сам Гошелин и повествующий о нем историк считают это видением «Эрлекинова войска». Этому мифологическому представлению (оно аналогично «дикому войску», «дикой охоте», иногда «войску короля Артура») дается здесь христианское истолкование: это — блуждающие по земле души чистилища. Христианские представления определяют тон, характер и отдельные подробности в рассказе Ордерика: ужас самого Гошелина, жалобы и стенания идущих в шествии людей, наказания, которым подвергаются отдельные участники шествия (человек, которого черт пытает на дыбе, оказывается убийцей священника, женщины на седлах с раскаленными гвоздями наказаны так за разврат). Таким образом, атмосфера здесь далеко не карнавальная. Но в то же время карнавальный характер отдельных образов и шествия в его целом не подлежит сомнению. Несмотря на искажающее влияние христианских представлений, черты карнавала (или сатурналий) выступают совершенно явственно. Мы видим здесь и характерный для гротескного тела о б р а з в е л и к а н а, обычного участника всех процессий карнавального типа (мы уже сказали, что его образ напоминает Геракла, особенно благодаря палице; образ Геракла в античной традиции был тесно связан с преисподней). Ту же гротескную концепцию воплощают и эфиопы. Чрезвычайно характерен образ новорожденных младенцев, сидящих на гробах: за христианской окраской, приданной образу, здесь явственно сквозит амбивалентность рождающей смерти. В плане материально-телесного низа нужно понимать, отвлекаясь от христианского осмысления, и присутствие в шествии развратных женщин («dames douces») с их непристойными телодвижениями (изображающими coitus; напомним раблезианскую метафору для полового акта, заимствованную из области верховой езды,— «saccade»). Совершенно карнавальный характер носят, конечно, люди, одетые в звериные шкуры и вооруженные предметами кухонной и домашней утвари. И пламя, окружающее воинов,— карнавальный огонь, сжигающий и обновляющий страшное прошлое (сравни «moccoli» римского карна-

---

[1] «Видение» Гошелина подробно анализирует О. Дризен (D r i e s e n Otto. Der Ursprung des Harlekin, S. 24—30).

вала). Сохраняется здесь и момент развенчания: ведь все эти грешники — бывшие феодалы, рыцари, знатные дамы, духовенство; теперь же это — развенчанные души, лишенные своего высокого положения. Гошелин беседует с одним виконтом, который наказан за то, что был неправедным судьей; другой феодал наказан за то, что несправедливо отобрал мельницу у своего соседа.

Есть в этом новогоднем видении и кое-что от «шествия развенчанных богов», прежде всего — в античном облике самого Эрлекина с его палицей. Известно, что карнавальные шествия осмысливались иногда в средние века, особенно в германских странах, как шествия развенчанных и низринутых языческих богов. Представления о низвергнутой высшей силе и правде прошлых времен прочно срослись с самым ядром карнавальных образов. Не исключено, конечно, и влияние сатурналий на развитие этих представлений средневековья. Античные боги в известной мере разыгрывают роль развенчанного царя сатурналий. Характерно, что еще во второй половине XIX века ряд немецких ученых защищал германское происхождение слова «карнавал», производя его от «Karne» (или «Harth»), что значит «освященное место» (т. е. языческая община — боги и их служители) и от «val» (или «wal»), что значит «мертвый», «убитый». Карнавал, таким образом, означал, по этому объяснению, «шествие умерших богов». Мы приводим это объяснение лишь как показатель того, насколько упорным было представление о карнавале как о шествии развенчанных богов.

Бесхитростный рассказ Ордерика Витала свидетельствует о том, как тесно сплетались образы преисподней с образами карнавала даже в сознании богобоязненных христиан XI века. К концу средневековья из этого сплетения развиваются формы дьяблерий, когда карнавальный момент окончательно побеждает и превращает преисподнюю в веселое народно-площадное зрелище.

Параллельным проявлением того же процесса «карнавализации преисподней» служит и так называемый «ад», фигурировавший почти во всех празднествах и карнавалах Ренессанса.

Этот «ад» принимал весьма различные формы. Вот, например, его метаморфозы в нюрнбергских карнавальных шествиях XVI века (они подробно протоколи-

ровались): дом, башня, дворец, корабль, ветряная мельница, дракон, изрыгающий пламя, слон с людьми на нем, великан, пожирающий детей, старый черт, проглатывающий злых жен, лавка со всяким ломом и хламом (для продажи), гора Венеры, хлебная печь для печения дураков, пушка для стрельбы в сварливых женщин, капкан для ловли дураков, галера с монахами и монашками, колесо фортуны, вращающее дураков, и т. п. Нужно напомнить, что это сооружение, начиненное фейерверками, обычно сжигалось перед ратушей.

Все эти вариации карнавального «ада» амбивалентны, и все они в том или ином виде и степени включают в себя момент побежденного смехом страха. Все они — в более или менее безобидной форме — карнавальные чучела старого уходящего мира; иногда это прямо смешные страшилища, а иногда в них подчеркнуты устарелость уходящего мира, его ненужность, нелепость, глупость, смешная претенциозность и т. д. Все это аналогично тому снижающему бараху, которым загромождена раблезианская преисподняя: старым штанам, с которыми возится Александр Македонский, кучам тряпья и отбросов, в которых копаются бывшие ростовщики, и т. п. Мир этот предается возрождающему карнавальному огню.

* * *

Все сказанное нами проливает свет на миросозерцательное значение образов преисподней как в средневековой традиции, так и в романе Рабле. Уясняется и органическая связь преисподней со всеми другими образами раблезианской системы. Остановимся еще на некоторых сторонах образа преисподней.

Народная культура прошлого всегда, на всех этапах своего тысячелетнего развития, стремилась победить смехом, протрезвить, перевести на язык материально-телесного низа (в амбивалентном значении) все узловые мысли, образы и символы официальных культур. В предшествующей главе мы видели, как космический страх и связанные с ним образы мировых катастроф и эсхатологических теорий, культивируемые в системах официального мировоззрения, находили смеховой эквивалент в образах карнавальных катастроф, пародийных пророчеств и т. п., освобождавших от страха, приближавших мир к человеку, улегчавших время и его ход,

превращавших его в праздничный ход веселого времени смен и обновлений.

Так обстояло дело и с образом преисподней. Через все средневековье, как мы видели, тянется традиция карнавализации официальных христианских представлений о преисподней, то есть карнавализация ада, чистилища и рая. Элементы этой традиции проникают даже в официальные «видения» преисподней. На исходе средневековья преисподняя стала той узловой темой, на которой скрестились две культуры — народная и официальная. На этой теме резче и яснее всего вскрывалась разномирность этих двух культур, двух мировоззрений. Преисподняя — это своеобразный образ итога, образ конца и завершения индивидуальных жизней и судеб и одновременно это — окончательный суд над отдельною человеческою жизнью в ее целом, суд, в основу которого были положены высшие критерии официального христианского мировоззрения (религиозно-метафизические, этические, социальные и политические). Это — синтетический образ, раскрывавший не в отвлеченной, а в яркой и сгущенной образной и эмоциональной форме основные представления официального средневековья о добре и о зле. Поэтому образ преисподней и служил исключительно сильным орудием церковной пропаганды.

Основные черты официального средневековья в образе преисподней были доведены до своего предела. Это было предельное сгущение мрачной серьезности страха и устрашения. Здесь последовательнее всего проявилась внеисторическая оценка личности и ее дела. Здесь торжествовала вертикаль подъема и падения и последовательно отрицалась горизонталь исторического времени, прогрессивного движения вперед. Вообще концепция времени официального средневековья раскрывалась здесь с исключительной резкостью.

Вот почему народная культура стремилась победить смехом это предельное выражение мрачной серьезности и превратить его в веселое карнавальное страшилище. Народная культура по-своему организует образ преисподней: бесплодной вечности противопоставлялась чреватая и рождающая смерть, увековечению прошлого, старого — рождение умирающим прошлым лучшего будущего, нового.[1] Если христианская преисподняя обесценивала землю, уводила с нее, то карнавальная преисподняя утверждала землю и низ земли как плодо-

носное лоно, где смерть встречается с рождением, где из смерти старого рождается новая жизнь. Поэтому образы материально-телесного низа пронизывают карнавализованную преисподнюю.

Образ преисподней в народной традиции становится образом побежденного смехом страха, притом двойного: перед самой мистической преисподней (перед «адом» и перед смертью) и перед властью и правдой прошлого (еще господствующей, но уже умирающей), низвергнутыми в преисподнюю. Это — двойное смешное страшилище: пугало «ада» и пугало власти прошлого.

В эпоху Ренессанса преисподняя все более и более наполняется королями, папами, церковными и государственными деятелями, притом не только недавно умершими, но и еще живыми. В преисподней собирали все осуждаемое, отрицаемое, обреченное. Поэтому и сатира (в узком смысле) Ренессанса и XVII века часто пользовалась образом преисподней для изображения галереи враждебных исторических деятелей и отрицательных общественных типов. Но эта сатира часто (например, у Кеведо) носила чисто отрицательный характер, амбивалентность образов в ней уже резко ослаблялась. Образ преисподней в литературе вступал в новую фазу своего развития.

* * *

Из последней главы «Пантагрюэля» мы знаем, что Рабле предполагал изобразить путешествие своего героя в легендарную страну пресвитера Иоанна (она была локализована в Индии), а затем — в преисподнюю. Эта тема вовсе не является неожиданной. Вспомним, что ведущий образ «Пантагрюэля» — разинутый рот, то есть в конце концов та же gueulle d'enfer средневековой мистерийной сцены. Все образы Рабле проникнуты движением в низ (низ земной и телесный), все они ведут в преисподнюю. Даже эпизод с подтирками, как мы видели, привел нас в преисподнюю.

В основном источнике Рабле — в народной легенде о Гаргантюа — был эпизод спуска героя в преисподнюю. Правда, в «Великой хронике» его нет, но в одном фарсе 1540 года сохранилась ссылка на такой эпизод, как на что-то общеизвестное; в одном из новых устных вариантов легенды, записанном у Себиле (Sébilet T. Art poëtique François, p. 52—53), также имеется подобный эпизод.

Фигуры народной комики также часто спускаются в ад, в преисподнюю. Такой спуск совершил и Арлекин, который, как и Пантагрюэль, был в своем долитературном прошлом чертом. В 1585 году в Париже вышло произведение под таким заглавием: «Веселая история деяний и подвигов Арлекина, итальянского комедианта, содержащая его сны и видения, его схождение в ад, чтобы извлечь оттуда мамашу Кардину, как и с помощью каких случайностей он оттуда ускользнул, после того как он обманул там самого адского царя, Цербера и всех других чертей».

В аду Арлекин кувыркается, проделывает тысячу всевозможных прыжков, пятится назад, высовывает язык и т. п.; он заставляет смеяться Харона и самого Плутона.

Все эти веселые прыжки и кувырканья Арлекина вовсе не являются статическим контрастом к преисподней, создающим оксюморный образ,— они амбивалентны, как амбивалентна и сама преисподняя. Ведь все прыжки и кувырканья Арлекина глубоко топографичны: их ориентирами служат небо, земля, преисподняя, верх, низ, лицо, зад; они играют перестановками и перемещениями верха и низа — лица и зада; другими словами — тема спуска в преисподнюю implicite содержится в простейшем движении кувыркания. Поэтому фигуры народной комики и стремятся в преисподнюю. Знаменитый комик XVII века Табарен также спускался в преисподнюю. В 1612 году вышло его произведение «Спуск Табарена в ад».

Путь Пантагрюэля в преисподнюю, по плану романа, лежал через страну пресвитера Иоанна, которую обычно локализовали в Индии. Мы уже знаем, что легенды предполагали в Индии входы в преисподнюю и в земной рай. Таким образом, маршрут Пантагрюэля с этой легендарной точки зрения вполне оправдан. Но этот же путь, которым следует Пантагрюэль в Индию, есть путь на крайний запад, где всегда предполагалась «страна смерти», то есть преисподняя. Пролегал этот путь, согласно Рабле, через îles de Perlas, то есть через Бразилию. В то же время этот легендарный путь в страну смерти («на запад от Геркулесовых столпов») был актуальным откликом Рабле на географические искания того времени. Франциск I в 1523—1524 годах послал итальянца Вероццано в Центральную Америку, чтобы найти пролив, при помощи которого можно было бы со-

кратить расстояние до Китая и Индии (а не огибать Африку, как португальцы).

Намеченную в последней главе «Пантагрюэля» программу продолжения романа Рабле по существу почти полностью реализовал. Мы говорим — «по существу», так как внешняя сторона ее резко изменилась: нет страны пресвитера Иоанна и нет преисподней. Но преисподнюю заменил «оракул божественной бутылки» (как изобразил бы его сам Рабле, мы, правда, не знаем), а путь на юго-запад сменился путем на северо-запад (мы имеем в виду путешествие Пантагрюэля «Четвертой книги» романа).

Этот новый путь на северо-запад был также откликом на изменившиеся географические и колониальные искания Франции. Вероццано не нашел никакого пролива в Средней Америке. Знаменитый современник Рабле Жак Картье выдвинул новую идею — передвинуть маршрут поисков пролива на север — в область полярных стран. В 1540 году Картье проникает в Канаду. В 1541 году Франциск I возлагает на Картье задачу колонизовать эту вновь открытую землю Северной Америки. И вот Рабле меняет маршрут своего героя и заставляет плыть его на северо-запад, в полярные области, туда, куда указывал Картье.

Но этот реальный путь Жака Картье на северо-запад был в то же время и знаменитым *кельтским легендарным путем к преисподней и к раю*. Этот северо-западный путь был окутан древнейшими кельтскими легендами. К северо-западу от Ирландии океан был таинственным, там можно было слышать в реве волн голоса и стоны умерших, там были разбросаны таинственные острова, таившие всевозможные чудеса, похожие на чудеса Индии. К этому кельтскому циклу легенд о путях в преисподнюю относятся и упоминавшиеся нами легенды, связанные с «дырой св. Патрика». Эти кельтские легенды о чудесах Ирландского моря были занесены и в литературу поздней античности, в частности, к Лукиану и к Плутарху. Например, у Рабле есть эпизод с замерзшими и оттаявшими словами; эпизод этот был непосредственно заимствован Рабле у Плутарха, но образы его, несомненно, кельтского происхождения. То же нужно сказать и об эпизоде с островом Макреонов, навеянном Плутархом. Кстати, Плутарх рассказывает, что на одном из островов северо-запада,

то есть в Ирландском море, пребывает Сатурн, охраняемый Бриареем[1].

Мы коснемся здесь одной легенды этого кельтского круга, оказавшей безусловное влияние на путешествие Пантагрюэля (т. е. на «Четвертую книгу» романа),— легенды о странствии св. Брендана. Это древний ирландский миф в христианизированной форме. В X веке было написано «Плавание святого Брендана» («Navigatio sancti Brendani»), получившее громадное распространение в средние века во всех странах Европы как в прозаических, так и в стихотворных версиях. Наиболее замечательная его обработка — англо-нормандская поэма монаха Бенуа (Benoît), написанная в 1125 году. Вот ее содержание:

Св. Брендан с семнадцатью монахами своего монастыря отправился из Ирландии на поиски рая в северо-западном направлении, поднимаясь к полярным областям (маршрут Пантагрюэля). Путешествие длилось семь лет. Св. Брендан следовал от острова к острову (как и Пантагрюэль), открывая все новые и новые чудеса. На одном из островов жили белые бараны величиною с оленя; на другом на громадных деревьях с красной листвой жили белые птицы, певшие славу богу; на другом острове царило глубочайшее молчание, и лампады здесь загорались сами в час богослужения (старик на этом «острове молчания» чрезвычайно напоминает старого Макреона у Рабле). Праздник пасхи путешественникам приходится справлять на спине акулы (у Рабле есть эпизод с «физитером», т. е. с китом). Они присутствуют при бое между драконом и грифоном, видят морскую змею и других морских чудовищ. Они преодолевают все опасности, благодаря своему благочестию. Они видят роскошный алтарь, подымающийся из океана на сапфировой колонне. Они проходят мимо отверстия в ад, откуда поднимается пламя. Поблизости от этой адовой пасти они находят Иуду на узкой скале, вокруг которой бушуют волны. Здесь Иуда отдыхает в дни праздника от адских мук. Наконец они достигают дверей рая, окруженного стенами из драгоценных камней: здесь сверкают топазы, аметисты, янтарь, оникс. Посланец бога позволяет им посетить рай. Здесь они находят

[1] По мнению современных исследователей (например, Лота), Рабле питал особую склонность именно к кельтской фантастике. Это выразилось и в том, что даже в античной литературе Рабле выбирал элементы кельтского происхождения (например, у Плутарха).

роскошные луга, цветы, деревья, полные плодов; повсюду разлиты ароматы, леса наполнены ласковыми ручными животными; здесь текут реки из молока, а роса падает медовая; здесь нет ни жары, ни холода, ни голода, ни печали. Такова легенда о св. Брендане в обработке Бенуа.

Перед нами яркий образец средневековых представлений о земном пространстве и о движении по этому пространству. Здесь, как и в гротескном теле, нет глухой земной поверхности, а только глубины и высоты. Превосходный символ этого легендарного рельефа — дыра ада и рядом с ней возвышающаяся праздничная скала Иуды или сапфировая колонна с алтарем, подымающаяся ввысь из морских глубин. Дыра в ад и двери в рай разбивают твердую плоскость мира, в глубине его раскрываются другие миры. В этой легенде церковно-христианские представления противоречиво сочетаются с народными. Последние здесь еще сильны и создают прелесть этой легенды. Рай оказывается народно-утопическим царством материально-телесного изобилия и мира, золотым сатурновым веком, где нет ни войн, ни борьбы, ни страдания, но царит материально-телесное изобилие и избыток. Недаром на одном из островов Ирландского моря и Плутарх помещал местопребывание Сатурна. Таким образом, и в этой благочестивой поэме, как и в благочестивом видении Гошелина, явственно звучат никогда не умиравшие мотивы сатурналий.

Мы видим, что в путешествии Пантагрюэля на северо-запад древнейший легендарный путь в утопическую страну изобилия и мира сливается воедино с новейшим реальным путем, с последним словом географических исканий эпохи,— с путем Жака Картье. Такое сплетение характерно для всех основных образов Рабле; к этому вопросу мы еще вернемся в последней главе.

Образы, навеянные путешествием св. Брендана, сплетаются в «Четвертой книге» Рабле с образами иного характера. В сущности, все путешествие Пантагрюэля проходит по миру преисподней, по отжившему миру смешных страшилищ. Остров сутяг, остров диких колбас и карнавальная война с ними, карнавальная фигура Каремпренана (в образе Каремпренана достигнут предел анатомического фантазирования), острова папоманов и папефигов, остров Гастера и пиршественные приношения гастролятров, вставные новеллы и эпизоды, в особенности разобранный нами рассказ об избиении ябедников в доме де Баше и рассказ о проделках Вил-

лона,— все это по-карнавальному стилизованные образы старого мира — старой власти и старой правды,— смешные страшилища, начинка карнавального ада, фигуры дьяблерий. Движение в низ в разнороднейших формах и выражениях проникает все эти образы «Четвертой книги». Необходимо особо отметить громадное количество актуальных политических аллюзий, которыми пронизана вся эта книга.

Легендарные чудеса Ирландского моря превращаются, таким образом, на страницах Рабле в веселую карнавальную преисподнюю.

Первоначальный замысел Рабле, намеченный в последней главе «Пантагрюэля», при всех внешних изменениях, по существу, как мы видим, неуклонно им осуществлялся.

* * *

Миросозерцательное значение движения в низ и завершающего это движение образа преисподней уясняется на фоне той радикальной перестройки, которой подвергалась средневековая картина мира в эпоху Ренессанса. В предыдущей главе мы охарактеризовали иерархический характер средневекового физического космоса (иерархическое расположение четырех стихий и их движение). Такой же ступенчатый иерархический характер носил и метафизический и нравственный миропорядок. Определяющее влияние на всю средневековую мысль и даже на образное мышление оказал Дионисий Ареопагит. В его произведениях[1] дается законченное и последовательное проведение идей иерархии. Учение Дионисия Ареопагита — соединение неоплатонизма с христианством. Из неоплатонизма взята идея ступенчатого космоса, разделенного на высшие и низшие миры; христианство же дало идею искупления как посредства между высшими и низшими мирами. Дионисий дает систематическое изображение этой иерархической лестницы, ведущей с неба на землю. Между человеком и богом располагается мир чистых интеллигенций и небесных сил. Они разделяются на три круга, которые, в свою очередь, распадаются на три подразделения. Церковная иерархия строго отражает эту небесную иерархию. Учение Дионисия Ареопагита оказало

---

[1] Вот эти произведения: «О божественных именах», «О небесной иерархии», «О церковной иерархии».

громадное влияние на Эриугену, Альберта Великого, Фому Аквинского и др.

В средневековой картине мира верх и низ, выше и ниже, имеют абсолютное значение как в пространственном, так и в ценностном смысле. Поэтому образы движения в верх, путь восхождения, или обратный путь нисхождения, падения играли в системе мировоззрения исключительную роль. Такую же роль они играли и в системе образов искусства и литературы, проникнутых этим мировоззрением. Всякое существенное движение мыслилось и представлялось только как движение в верх или в низ, как движение по вертикали. Все образы и метафоры движения в средневековой мысли и в художественном творчестве носят резко выраженный и поражающий своею последовательностью вертикальный характер. А образы и метафоры эти играли громадную роль: ведь вся система оценок передавалась именно в метафорах движения, все лучшее было высшим, все худшее было низшим. И вот поражает почти полное отсутствие среди всех этих двигательных образов движения по горизонтали, движения вперед или назад. Движение по горизонтали было лишено всякой существенности, оно ничего не меняло в ценностном положении предмета, в его истинной судьбе, оно мыслилось как топтание на месте, как бессмысленное движение в безысходном кругу. Характерно, что даже средневековые описания путешествий и хождений были лишены пространственного пафоса движения вперед, вдаль, по горизонтали мира: образ пути в этих путешествиях был искривлен и смещен средневековой вертикалью, иерархической оценкой земного пространства. Та конкретная и зримая модель мира, которая лежала в основе средневекового образного мышления, была существенно вертикальной.

Иерархическое движение по вертикали определяло и отношение к времени. Время мыслилось и представлялось как горизонталь. Поэтому иерархия представлялась вневременной. Время не имело существенного значения для иерархического подъема. Поэтому не было представления о прогрессе во времени, о движении вперед во времени. Переродиться в высшие сферы можно было мгновенно, и кувшин Магомета не успел бы пролиться. Эсхатологизм средневекового мировоззрения также обесценивал время.

Чрезвычайно показателен в этом отношении образ

мира у Данте. В дантовской картине мира движению принадлежит большая роль, но все его образы и метафоры движения (пространственно-ценностные) проникнуты чистой вертикальной тенденцией подъема и падения. Он знает только «в верх» или «в низ» и не знает «вперед». Но система образов и метафористика вертикального движения у него разработана с поражающей глубиной и богатством.

Весь дантовский мир вытянут по вертикали: от самого низкого низа — пасти сатаны до последних высот пребывания бога и блаженных душ. Единственное существенное движение, меняющее положение и судьбу души, есть движение вверх и вниз по этой вертикали. Только на этой вертикали существует для Данте и существенное разнообразие, то есть разнообразно то, что находится выше или ниже; различия же среди того, что находится в одной плоскости, на одном уровне, не существенны. Это — характерная черта средневекового мировоззрения: только иерархический признак существенно отличает одно от другого и создает ценностное многообразие. К остальным — не иерархическим — отличиям официальная мысль и образность средневековья были равнодушны.

В дантовском мире мы почти не находим сколько-нибудь существенных образов дали и близости в реально-пространственном и временном смысле; он знает только иерархическую даль и близость. Характерно, что и по отношению к образу Беатриче — и в «Божественной комедии» и в «Новой жизни» — существует только иерархически окрашенное отдаление или приближение: падение отдаляет, подъем души приближает к этому образу; бесконечную даль от возлюбленной можно преодолеть в одно мгновение, и одно мгновение же может отдалить ее бесконечно. Пространство и время как бы вовсе выключены из этой истории любви: они фигурируют здесь только в своей иерархической и символической форме. Какое отличие от народной любовной лирики, где реальная пространственная даль от любимого, долгие и трудные пути-дороги к нему и конкретное время ожидания, тоски и верности играют такую существенную роль[1]. Время в дантовском мире обесценено. В иерархическом мире в разрезе любого момента налич-

---

[1] Знаменитый провансальский образ «далекой принцессы» является гибридом между иерархической далью официальной средневековой мысли и реальной пространственною далью народной лирики.

ны и крайняя степень низости, и высшее совершенство; реальное историческое время здесь ничего не меняет.

Но средневековая картина мира в творениях Данте находится уже в состоянии кризиса и разрыва. Индивидуальность и разнообразие, помимо его идеологической воли, оказываются у него в одной иерархической плоскости, на одном уровне высоты. Такие образы, как Фарината, Уголино, Паоло и Франческа и др., оказываются значительными и разнообразными совсем не по иерархическому признаку их положения на ступенях восхождения душ. Мир Данте очень сложен. Исключительная художественная сила его проявляется в том громадном напряжении противоборствующих направлений, которыми полны все образы его мира. Могучему стремлению по вертикали вверх противоборствует такое же могучее стремление образов вырваться на горизонталь реального пространства и исторического времени, стремление осмыслить и оформить свою судьбу вне иерархических норм и оценок средневековья. Отсюда невероятная напряженность того равновесия, в которое привела свой мир титаническая художественная сила автора.

В эпоху Рабле иерархический мир средневековья рушился. Односторонне вертикальная вневременная модель мира с ее абсолютным верхом и низом, с ее односторонней системой восходящего и нисходящего движения стала перестраиваться. Начинала складываться новая модель, в которой ведущая роль переходит к горизонтальным линиям, к движению вперед в реальном пространстве и в историческом времени. Над созданием этой новой модели работали философская мысль, научное познание, человеческая практика и искусство, работала также и литература.

В процессе борьбы за новую картину мира и разрушения средневековой иерархии Рабле постоянно пользовался традиционным фольклорным приемом «обратной иерархии», «мира наизнанку», «положительного отрицания». Он переставляет верх и низ, нарочито смешивает иерархические плоскости, чтобы вылущить и освободить конкретную реальность предмета, чтобы показать его действительный материально-телесный облик, его подлинное реальное бытие по ту сторону всяких иерархических норм и оценок.

Могучее движение в абсолютный низ всех народных образов, момент времени в них и амбивалентный образ преисподней Рабле противопоставляет отвлеченному

иерархическому стремлению в верх. Реальную землю и реальное историческое время он искал не в верху, а в низу. Подлинное богатство, по словам жрицы Божественной бутылки, скрыто в низу, под землею, и самым мудрым, по ее же словам, является время, ибо оно раскроет все скрытые сокровища и все тайны.

Материально-телесное начало, земля и реальное время становятся относительным центром новой картины мира. Не подъем индивидуальной души по вневременной вертикали в высшие сферы, но движение всего человечества вперед, по горизонтали исторического времени становится основным критерием всех оценок. Индивидуальная душа, сделав свое дело, стареет и умирает вместе с индивидуальным телом, но тело народа и человечества, оплодотворенное умершими, вечно обновляется и неуклонно идет вперед по пути исторического совершенствования.

Рабле дал этим идеям почти прямое теоретическое выражение в знаменитом письме Гаргантюа к Пантагрюэлю (кн. II, гл. VIII). Остановимся на относящейся сюда части этого письма.

«Среди тех даров, щедрот и преимуществ, коими зиждитель мира, всемогущий господь, изначала наделил и украсил природу человеческую, высшим и самым редкостным свойством представляется мне то, благодаря которому природа наша в смертном своем состоянии может достигнуть своего рода бессмертия и в преходящей жизни увековечить имя свое и семя, и совершается это через потомство, рождаемое нами в законном браке...

Следственно, благодарность моя господу, промыслителю моему, имеет под собою достаточно твердое основание, ибо он дал мне возможность увидеть, как моя убеленная сединами старость расцветает в твоей младости, и когда по его произволению, которое всем в мире управляет и все меряет, душа моя покинет человеческий свой сосуд, я умру не всецело,— я лишь перейду из одного обиталища в другое, коль скоро в тебе и благодаря тебе видимый образ мой пребудет в сем мире, продолжая жить, продолжая все видеть, продолжая оставаться в привычном кругу моих друзей, людей добропорядочных...»

Письмо это написано в высоком риторическом стиле эпохи. Это — книжная речь внешне совершенно лояльного в отношении католической церкви гуманиста, речь, подчиняющаяся всем официальным речевым нормам

и условностям эпохи. Ни в тоне, ни в несколько архаизированном стиле, ни в строго корректном и пиететно· выборе слов и выражений нет даже и намека на п щадную стихию, которая определяет основную слов ную массу романа. Письмо это звучит из другого речевого мира, это — образец официальной речи эпохи.

Однако по содержанию своему оно далеко не соответствует официальным церковным воззрениям. Несмотря на весьма благочестивые обороты речи, которыми начинаются и заключаются почти все абзацы, развиваемые в них мысли об относительном земном бессмертии лежат в совершенно другом измерении, чем церковное учение о бессмертии души. Рабле внешне не оспаривает бессмертия души вне тела, принимая его как нечто само собой разумеющееся. Но его интересует другое относительное бессмертие («нечто от бессмертия»), связанное с телом, с земной жизнью, доступное живому опыту. Его интересует бессмертие семени, имени, дел и человеческой культуры. Провозглашение этого относительного бессмертия и самая характеристика его таковы, что бессмертие души вне тела совершенно обесценивается ими. Рабле вовсе не устраивает статическое увековечивание старой души, вышедшей из дряхлого тела, в потустороннем мире, где она лишена дальнейшего земного роста и развития. Он хочет видеть себя, свою старость и дряхлость расцветающей в новой юности своего сына, внука, правнука. Ему дорог свой видимый земной образ, черты которого сохранятся в его потомках. В лице своих потомков он хочет остаться «в этом мире живых», в лице потомков он хочет вращаться среди добрых друзей. Другими словами — он хочет увековечивания земного на земле, сохранения всех земных ценностей жизни: прекрасного физического облика, цветущей юности, веселья друзей. Он хочет продолжения жизни с сохранением этих ценностей для других поколений; он хочет увековечивания не какого-то статического состояния блаженной души, но именно сохранения жизненной смены, вечных обновлений, чтобы старость и дряхлость расцветали бы в новой юности. Мы подчеркиваем эту чрезвычайно характерную формулировку Рабле. Он не говорит, что юность сына приходит на смену старости отца: такое выражение его мыслей разорвало бы отца и сына, старость и юность, противопоставило бы их как два статических и замкнутых в себе явления. Раблезианский образ — двутелый образ: он говорит, что сама старость

расцветает в новой юности («mon antiquité chanue refleurir en ta jeunesse»). Он дает близкий к духу подлинника перевод на официальный риторический язык народно-гротескного образа беременной старости или рождающей смерти. Раблезианское выражение подчеркивает непрерывное, но противоречивое единство жизненного процесса, не умирающего в смерти, а, напротив, торжествующего в ней, ибо смерть есть омоложение жизни.

Подчеркнем еще одно выражение в приведенном нами отрывке. Гаргантюа пишет: «...когда... душа моя покинет человеческий свой сосуд, я умру не всецело, я лишь перейду из одного обиталища в другое...» Можно было бы думать, что «я» не вовсе умрет именно потому, что вместе в душою, покинувшей тело, поднимется в горние обители, «из одного обиталища в другое». Но оказывается, что судьба покинувшей тело души вовсе не интересует Гаргантюа; перемена обиталища мыслится им здесь на земле, в земном пространстве, его интересует земная жизнь и судьба сына и в его лице жизнь и судьба всех будущих поколений. Вертикаль подъема души, покинувшей тело, совершенно отпадает,— остается телесная земная горизонталь перехода из одного обиталища в другое, от старого тела к молодому телу, от одного поколения к другому поколению, из настоящего в будущее.

Но Рабле имеет в виду вовсе не биологическое обновление и омоложение человека в последующих поколениях. Биологический момент для него неотделим от социально-исторического и культурного. Старость отца расцветает в новой юности сына не на той же, а на другой,— на новой и высшей ступени исторического и культурного развития человечества. Жизнь, возрождаясь, не повторяет себя, а совершенствуется. В дальнейшей части своего письма Гаргантюа указывает на происшедший в течение его жизни великий переворот:

«Однако, по милости божией, с наук на моих глазах сняли запрет, они окружены почетом, и произошли столь благодетельные перемены, что теперь я едва ли годился бы в младший класс, тогда как в зрелом возрасте я не без основания считался ученейшим из людей своего времени».

Подчеркнем прежде всего характерное для Рабле совершенно ясное сознание совершившегося исторического переворота, резкой смены времен, наступление нового века. Он выражает это ощущение великой смены эпох в остальных частях своего романа с помощью народно-

праздничной — новогодней, весенней, масленичной системы образов; здесь же, в послании, он дает ему отчетливое теоретическое выражение.

Удивительно четко сформулирована здесь мысль Рабле об особом характере человеческого омоложения. Сын не просто повторяет молодость своего отца. Познания отца, ученейшего человека своего времени, оказываются недостаточными для поступления в первый класс низшей школы, то есть эти познания меньше, чем у ребенка нового поколения, новой эпохи. Исторический культурный прогресс человечества неуклонно движется вперед, и благодаря этому юность каждого нового поколения есть совершенно новая, высшая юность, потому что это — юность на новой и высшей ступени развития культуры. Это не юность животного, просто повторяющего юность предшествующих поколений, это — юность растущего исторического человека.

Образ старости, расцветающей новой юностью, окрашивается исторически. Это омоложение не биологического индивида, а исторического человека, а следовательно, и омоложение культуры.

Нужно ждать два с половиной века, пока эта идея Рабле не будет повторена (притом не в лучшем издании) Гердером в его учении об омоложении человеческой культуры с юностью каждого нового поколения. Этот гердеровский опыт оправдания смерти, в силу своей идеалистичности и по своему несколько натянутому оптимизму, уступает раблезианскому безоговорочному оправданию жизни со включением в нее смерти.

Подчеркнем, что идея совершенствования человека полностью отрешена здесь от вертикали восхождения. Здесь торжествует новая горизонталь движения вперед в реальном пространстве и времени. Совершенствование человека достигается не подъемом индивидуальной души в иерархически высшие сферы, а в историческом процессе развития человечества.

Образ смерти в романе Рабле лишен всякого трагического и страшного оттенка. Смерть — необходимый момент в процессе роста и обновления народа: это — оборотная сторона рождения.

Очень отчетливо (хотя и несколько рационалистично и внешне) выразил Рабле это отношение к смерти-рождению в третьей главе «Пантагрюэля». У Гаргантюа одновременно умерла жена и родился сын. Вследствие этого Гаргантюа попал в весьма затруднительное положение:

«Сомнение же, обуревавшее его, заключалось в следующем: он колебался, то ли ему плакать от горя, что у него умерла жена, то ли смеяться от радости, что у него родился сын». И Гаргантюа то «ревет коровой», то вдруг, вспомнив о Пантагрюэле, восклицает:

«Ах, как я рад, ох, как я рад, ух, как я рад! Хо-хо, уж и выпьем же мы! Прочь, тоска-злодейка! А ну, принесите вина получше, сполосните стаканы, постелите скатерть, прогоните собак, раздуйте огонь, зажгите свечи, затворите двери, нарежьте хлеба, раздайте милостыню нищим, и пусть убираются! Снимите с меня плащ, я надену камзол,— крестины нужно отпраздновать торжественно.

В это мгновенье до него донеслись заупокойные молитвы, читавшиеся священниками, которые отпевали его жену...» (кн. II, гл. III).

Рождение и смерть здесь встретились. Смерть — оборотная сторона рождения. Гаргантюа не знает, плакать ему или смеяться. Побеждает радость обновления. Торжествующую жизнь Гаргантюа встречает веселым пиром, но в нем, как и во всяком раблезианском мире, есть элемент утопического будущего. Все чуждое пиршественному веселью должно быть удалено: не должно быть нищих, не должно быть просящих собак; пир должен быть всеобщим. Одежда должна быть обновлена («возьмите мой плащ; я надену камзол»). В то же время здесь есть и момент травестии литургии («тайной вечери»: вино, хлеб, чистая скатерть, зажженные свечи, запертые двери). Но здесь празднуется реальное торжество победившей смерть рождающей жизни.

Для раблезианской системы образов очень характерно сочетание смерти со смехом. Разобранный нами эпизод с магистром Ианотусом Брагмардо кончается так:

«Когда богослов окончил свою речь, Понократ и Эвдемон залились таким неудержимым хохотом, что чуть было не отдали богу душу,— точь-в-точь как Красс при виде осла, глотавшего репейники, или Филемон, который умер от смеха при виде осла, пожиравшего фиги, приготовленные к обеду. Глядя на них, захохотал и магистр Ианотус — причем неизвестно, кто смеялся громче,— так что в конце концов на глазах у всех выступили слезы, ибо от сильного сотрясения мозговое вещество отжало слезную жидкость, и она притекла к глазным нервам. Таким образом, они изобразили собой гераклит-

ствующего Демокрита и демокритствующего Гераклита» (кн. I, гл. XX).

Смерть от смеха — это одна из разновидностей веселой смерти. Рабле возвращается к образам веселых смертей неоднократно. В главе X «Гаргантюа» он дает перечисление ряда смертей от счастья и от радости. Смерти эти заимствованы из античных источников. Например, из Авла Геллия заимствована смерть Диагора, трое сыновей которого победили на олимпийских играх; он умер от радости в тот момент, когда сыновья-победители возлагали ему на голову свои венки, а народ осыпал его цветами. Из Плиния заимствована смерть лакедемонца Хилона, также умершего от радости при победе сына в Олимпиях[1]. Всего перечисляется девять случаев смертей от радости. В этой же главе Рабле дает даже, опираясь на Галена, физиологическое объяснение смерти от избытка радости.

В «Третьей книге», в главе XXI изображается веселая агония поэта Котанмордана. Когда Панург со спутниками прибыли к нему, они «застали доброго старикана уже в агонии, хотя вид у него был жизнерадостный и смотрел он на вошедших открытым и ясным взором».

В «Четвертой книге» в связи со странной смертью великана Бренгнариля — «глотателя ветряных мельниц» — Рабле дает весьма длинное перечисление необычных и курьезных смертей, в том числе смертей веселых по их обстоятельствам и обстановке (например, смерть через потопление в бочке с мальвазией). Большинство всех примеров смертей Рабле заимствовал из тех сборников эрудиции, старых и новых, которые были чрезвычайно распространены в его эпоху и в которых примеры смертей были уже систематически подобраны. Главным источником Рабле был сборник эрудиции Равизиуса Текстора[2]. Здесь первая глава специально посвящена смертям. В этой главе есть особое подразделение: «Умершие от радости и смеха»[3]. Интерес к различ-

[1] Подчеркнем, что эти смерти стариков от радости связаны с торжеством сыновей, то есть победой молодой жизни.

[2] Первое издание этой книги вышло в 1503 г., до 1532 г. вышло еще два издания; книга была очень популярна.

[3] В сборнике Валерия Максима, пользовавшегося громадной популярностью уже в средние века, есть также особая глава (12-я глава IX книги): «О необычных смертях». Рабле отсюда также заимствовал пять случаев. В сборнике эрудиции Батиста Фульгоза (1507) есть также глава о необычных смертях, откуда Рабле заимствовал два случая. Эти сборники говорят о популярности темы необычных и веселых смертей в средние века и в эпоху Ренессанса.

ным необычным смертям свойствен всем эпохам, но преимущественный интерес к смертям веселым и смертям от смеха особенно характерен для эпохи Ренессанса и для самого Рабле.

С м е р т ь у Рабле и в его народных источниках — амбивалентный образ, поэтому смерть и может быть веселой. Образ смерти, фиксируя данное (индивидуальное) умирающее тело, в то же время захватывает и краешек другого тела, рождающегося, молодого (пусть оно и не показано и не названо прямо,— оно implicite содержится в образе смерти). Где смерть, там и рождение, смена, обновление. Таким же амбивалентным является и образ рождения: он фиксирует рождающееся тело, но захватывает и краешек умирающего. В первом случае фиксируется отрицательный полюс (смерть), но без отрыва от положительного (рождение), во втором — положительный (рождение), но без отрыва от отрицательного (смерть). Такой же амбивалентный характер носит и образ преисподней: он фиксирует прошлое, отрицаемое, осужденное, недостойное быть в настоящем, устаревшее и ненужное,— но он захватывает и краешек новой жизни, рожденного будущего: ведь оно-то в конце концов и осуждает и убивает прошлое, старое.

Все подобные амбивалентные образы двутелы, двулики, чреваты. В них слиты и смешаны в разных пропорциях отрицание и утверждение, верх и низ, брань и хвала. На этой амбивалентности образов у Рабле нам необходимо еще остановиться, но уже преимущественно в формальном плане.

* * *

Мы остановимся прежде всего на особенностях отрицания в системе образов Рабле (они нам частично уже знакомы), а затем — на слиянии хвалы и брани в его слове[1].

---

[1] Мы касаемся здесь таких явлений народной художественной образности, которые до сих пор остаются непонятыми и неизученными,— явлений стихийно-диалектических. До сих пор изучались только явления, которые выражают формально-логические отношения, во всяком случае укладываются в рамки этих отношений, явления, так сказать, плоскостные, одномерные и однотонные, рисующие статику предмета и чуждые становлению и амбивалентности. Между тем в явлениях народно-смеховой культуры мы находим именно диалектику в образной форме.

Отрицание в народно-праздничных образах никогда не носит абстрактного, логического характера. Оно всегда образно, наглядно, ощутимо. За отрицанием стоит вовсе не ничто, а своего рода обратный предмет, изнанка отрицаемого предмета, карнавальное наоборот. Отрицание перестраивает образ отрицаемого предмета и прежде всего меняет пространственное положение как всего предмета, так и его частей: оно переносит весь предмет в преисподнюю, ставит в нем низ на место верха или зад на место переда, оно искажает пространственные пропорции предмета, резко преувеличивая в нем одни моменты за счет других и т. п. Отрицание и уничтожение предмета есть, таким образом, прежде всего его пространственное перемещение и перестроение. Небытие предмета есть его обратное лицо, его изнанка. И эта изнанка или низ приобретают временную окраску: они воспринимаются как прошлое, как бывшее, как ненастоящее. Уничтоженный предмет как бы остается в мире, но в новой форме пространственно-временного существования; он становится как бы изнанкой нового, на его место пришедшего предмета.

Карнавал празднует уничтожение старого и рождение нового мира — нового года, новой весны, нового царства. Уничтоженный старый мир дан вместе с новым, изображен вместе с ним, как отмирающая часть единого двутелого мира. Поэтому в карнавальных образах так много изнанки, так много обратных лиц, так много нарочито нарушенных пропорций. Мы видим это прежде всего в одежде участников. Мужчины переодеты женщинами и обратно, костюмы надеваются наизнанку, верхние части одежды надеваются вместо нижних и т. п. В описании шаривари начала XIV века про его участников сказано: «Они надели все свои одеяния задом наперед».

Та же логика изнанки и перестановок низа вместо верха проявляется в жестах и в телодвижениях: движение задом наперед, сидение на лошади лицом к хвосту, хождение на голове, показывание зада[1].

По существу та же логика определяет выбор и назначение предметов, употребляемых в карнавалах: они, так сказать, употребляются здесь наизнанку, наоборот, вопреки своему обычному назначению: предметы домаш-

[1] В том же описании шаривари («Roman du Fauvel» сказано: «Li uns montret son cul au vent».

него очага употребляются в качестве оружия, кухонная утварь и посуда — в качестве музыкальных инструментов; очень часто фигурируют подчеркнуто ненужные и негодные вещи: продырявленное ведро, бочка с выбитым дном и т. п. Мы уже видели, какую роль играло «барахло» в образах карнавального ада.

О том, какую роль играет перемещение верха в низ в формах народной комики (начиная от простого кувыркания и до сложных комических положений), мы уже достаточно говорили.

Пространственно-временное выражение получает момент отрицания и в ругательствах: здесь он в большинстве случаев топографичен (низ земли, низ человеческого тела). *Ругательство — древнейшая форма амбивалентного образного отрицания.*

В системе образов Рабле отрицание в пространственно-временном выражении, в формах обратности, зада, низа, изнанки, шиворот-навыворот и т. п. играет грандиозную роль. Мы уже приводили достаточно примеров этого явления.

Дело в том, что пространственно-временное хронотопическое отрицание, фиксируя отрицательный полюс, не отрывается и от положительного полюса. Это не есть отвлеченное и абсолютное отрицание, начисто отделяющее отрицаемое явление от остального мира. Хронотопическое отрицание этого отделения не производит. Оно берет явления в его становлении, в его движении от отрицательного полюса к положительному. Оно имеет дело не с отвлеченным понятием (ведь это не логическое отрицание), оно, в сущности, дает описание метаморфозы мира, его перелицовки, перехода от старого к новому, от прошлого к будущему. Это мир, проходящий через фазу смерти к новому рождению. Этого не понимают все те, кто видит в подобных образах голую, чисто отрицательную сатиру на совершенно определенные и строго отграниченные явления современности. Правильнее было бы сказать (хотя и это не совсем точно), что образы эти направлены на всю современность, на настоящее, как таковое, и изображают они это настоящее как процесс рождения прошлым будущего или как чреватую смерть прошлого.

Рядом с хронотопической формой отрицания функционирует и родственная ей форма построения положительного образа путем отрицания каких-либо явлений.

Это та же логика наоборот и наизнанку, но более абстрактная, без отчетливого хронотопического перемещения. Эта форма была чрезвычайно распространена в гротескном реализме. Самый распространенный ее вид — простая замена отрицания утверждением. Так в значительной степени построен у Рабле образ Телемской обители. Это — противоположность монастырю: что в монастыре запрещено, то здесь разрешено или даже требуется. В средневековой литературе мы найдем целый ряд аналогичных построений: например, «Правила блаженного Либертина» — пародийный монашеский устав, построенный на разрешении и освящении того, что монахам запрещается. Такой же характер носит и так называемая «Орденская песнь вагантов», построенная на отрицании обычных запретов. В эпоху Ренессанса образ «монастыря наизнанку», где все подчинено культу Венеры и любви, дает Жан Лемер в «Храме Венеры» и Кокийар в «Новых правах». Оба эти произведения оказали некоторое влияние на Рабле.

В этой игре отрицанием очевидна направленность против официального мира со всеми его запретами и ограничениями. В ней находит свое выражение рекреативная праздничная отмена этих запретов и ограничений. Это — карнавальная игра с отрицанием. И эта игра может становиться и на службу утопическим тенденциям (она дает им, правда, несколько формалистичное выражение).

Наиболее интересное явление этой карнавальной игры отрицанием — знаменитая «История Немо» («Historia de Nemine»). Это одна из курьезнейших страниц средневековой латинской рекреативной литературы.

Внешняя история этой своеобразнейшей игры отрицанием такова. Некий Радульф (по национальности, вероятно, француз) составил в форме проповеди — «Historia de Nemine». Nemo — это существо, равное по своей природе, по своему положению и по своим исключительным силам второму лицу святой троицы, то есть сыну божьему. Радульф узнал об этом великом Nemo из ряда библейских, евангельских, литургических текстов, а также и из Цицерона, Горация и других античных писателей,— узнал тем путем, что слово «nemo» (что по-латински значит «никто» и употребляется как отрицание) в этих текстах он понимал не как отрицание, а как собственное имя Nemo. Например, в Священном писании сказано: «nemo deum vidit», то есть «никто не видел бо-

га», Радульф читает этот текст «Nemo deum vidit», то есть «Немо видел бога». Таким образом, все то, что в приводимых Радульфом текстах считается ни для кого невозможным, недоступным или недопустимым, для Немо оказывается тем самым возможным, доступным и допустимым. В результате такого понимания текстов создается грандиозный образ Немо, существа почти равного богу, наделенного исключительной, никому не доступной силой, знанием (ведь он знает то, что никто не знает) и исключительной свободой (ведь ему разрешено все то, что никому не разрешается).

Произведение самого Радульфа до нас не дошло, но созданный им образ Немо поразил умы некоторых его современников и вызвал к жизни даже особую секту — «Secta neminiana». Против этой секты выступил некий Стефан из монастыря св. Георгия; в своем произведении он разоблачал неминистов и требовал от парижского собора их осуждения и сожжения. Это полемическое произведение Стефана до нас дошло, дошел также длинный ряд позднейших переработок истории Немо. Рукописей, содержащих эти переработки, дошло до нас от XIV и XV веков чрезвычайно много, что свидетельствует о громадной популярности образа Немо. В чем же была привлекательность и сила этого своеобразного персонажа?

Намерений первого создателя его — Радульфа — мы не знаем. Но вряд ли он принимал создаваемый им образ Немо всерьез; вероятнее всего, это была игра, это были рекреации средневекового ученого клирика. Но ограниченный и тупо-серьезный Стефан (агеласт вроде Пощеям) принял все это всерьез и стал бороться с неминианской ересью. Однако его точка зрения не показательна. Все дошедшие до нас переработки истории Немо носят совершенно очевидный и откровенный характер веселой игры.

Нет никаких оснований предполагать какую-либо прямую связь истории Немо (во всех ее известных нам редакциях) с праздником глупцов или вообще каким-нибудь определенным праздником карнавального типа. Но связь ее с праздничной, рекреативной атмосферой, с атмосферой «жирных дней» не подлежит, конечно, никакому сомнению. Это — типичная рекреация средневекового клирика (как и огромное большинство средневековых пародий), где, говоря языком апологетов праздника глупцов, прирожденная человеку глупость

(в амбивалентном смысле) изживает себя свободно. Это тот воздух, который необходимо пустить в бочки, чтобы они не лопнули «от непрерывного брожения благоговения и страха божия».

«Немо» — это вольная карнавальная игра отрицаниями и запрещениями официального мировоззрения. Образ Немо буквально соткан из свободы от всех тех ограничений и запретов, которые тяготеют над человеком, давят его и которые освящены официальной религией. Отсюда и исключительная привлекательность для средневекового человека игры с образом Немо. Все эти бесконечные скупые и мрачные — «никто не может», «никто не в силах», «никто не знает», «никто не должен», «никто не смеет» — превращаются в веселые — «Немо может», «Немо в силах», «Немо знает», «Немо должен», «Немо смеет». Авторы различных переработок истории Немо нагромождают все новые и новые свободы, вольности и исключения для Немо. Сказано «никто не пророк в своем отечестве» (nemo est acceptus propheta in patria), но Немо — пророк в своем отечестве. Никто не может иметь двух жен,— но Немо может иметь двух жен. Согласно уставу бенедиктинских монастырей после ужина нельзя было разговаривать: и здесь для Немо исключение — он может и после ужина разговаривать (post completorium Nemo loquatur). Так, от высших божественных заповедей и до мелких запрещений и ограничений монашеской жизни простирается независимость, свобода и всемогущество Немо.

Игра с отрицанием в образе Немо не была лишена и некоторого утопического момента, хотя утопизм этот и носил здесь формально-анархический характер. При всем отличии этого типа игры отрицанием от разобранной нами ранее хронотопической формы его (обратный мир, мир наизнанку) имеется у них и существенная общность функций. Ведь образ Немо оказывается воплощенным «наоборот» миру ограниченных человеческих возможностей, официального долженствования и официальных запретов. Поэтому обе формы часто переплетаются и сливаются.

У Рабле игра отрицанием встречается весьма часто. Кроме телемской утопии, о которой мы уже говорили, укажем на изображение детского времяпрепровождения Гаргантюа: здесь пословицы реализованы наоборот их смыслу. Так же значительна роль игры отрица-

нием в описании внешних и внутренних органов Постника (Каремпренана) и его образа жизни. Есть этот момент и в прославлении долгов Панургом, и в изображении острова Энназина, и в ряде других эпизодов. Кроме того, игра отрицанием рассеяна по всему роману. Иногда бывает трудно провести границу между пространственно-временной, хронотопической обратностью и игрой отрицанием (т. е. смысловым наоборот): одно непосредственно переходит в другое (так, например, в описании Постника): кувыркается пространственный и временной образ, кувыркается и смысл, кувыркается и оценка. Как тело, так и смысл умеют ходить колесом. И в том и в другом случае образ становится гротескным и амбивалентным.

И игра отрицанием, и его хронотопическое выражение одинаково служат объединению в одном образе старого и нового, умирающего и рождающегося. Оба явления служат выражением для двутелого целого мира и для той игры времени, которая одновременно и уничтожает и обновляет, сменяет и заменяет всякую вещь и всякий смысл.

* * *

Переходим к слиянию хвалы и брани в раблезианском слове. Мы уже касались этого явления в главе о площадном слове в романе Рабле. Мы видели, что брань — оборотная сторона хвалы. Площадное народно-праздничное слово хваля бранит, браня хвалит. Это — двуликий Янус. Оно адресовано двутелому предмету, двутелому миру (ведь это слово всегда универсально), умирающему и рождающему одновременно, прошлому, рождающему будущее. Может преобладать или хвала, или брань, но одно всегда готово перейти в другое. Хвала implicite содержит в себе брань, чревата бранью, и обратно — брань чревата хвалой.

У Рабле нет нейтральных слов: мы слышим только смесь хвалы и брани. Но это хвала и брань самого целого, самого веселого времени. Точка зрения целого вовсе не нейтральна и не равнодушна; это — не безучастная позиция «третьего»; в становящемся мире нет места для такого третьего. Целое хвалит и бранит одновременно. Хвала и брань разграничены и разъединены в частных голосах, но в голосе целого они слиты в амбивалентное единство.

Хвала и брань смешаны у Рабле не только в авторском слове, но весьма часто и в словах его персонажей. Отнесена хвала-брань как к целому, так и к каждому явлению, как бы оно ни было незначительно (ведь ни одно явление не берется в отрыве от целого). Слияние хвалы-брани принадлежит к самому существу раблезианского слова.

Было бы поверхностным и в корне неправильным объяснять это слияние хвалы и брани тем, что в каждом реальном явлении и в каждой реальной личности всегда смешаны положительные и отрицательные черты: есть за что похвалить, есть за что и побранить. Такое объяснение носит статический и механический характер: оно берет явление как нечто изолированное, неподвижное и готовое; притом в основу выделения отдельных черт (положительных или отрицательных) кладутся отвлеченно-моральные принципы. У Рабле хвала-брань отнесена ко всему настоящему и к каждой его части, ибо все существующее умирает и рождается одновременно, в нем слиты прошлое и будущее, устаревшее и юное, старая правда и новая правда. И какую бы малую часть существующего мы бы ни взяли, мы найдем в ней то же слияние. И это слияние глубоко динамично: все существующее — как целое, так и каждая часть его,— становится, и потому смешно (как все становящееся), но смешно-насмешливо-радостно.

Мы разберем два эпизода из Рабле, где слияние хвалы-брани дано с особенною простотою и наглядностью, затем коснемся ряда других аналогичных явлений и некоторых общих источников их.

В «Третьей книге» есть такой эпизод: Панург, удрученный неразрешенными вопросами о своей женитьбе, запутавшийся в неблагоприятных для него ответах, полученных путем гаданий, обращается к брату Жану с мольбой о совете и решении. Эту мольбу он облекает в церковную форму хвалебной литании (акафиста), обращенной к брату Жану. Он берет в качестве обращения-призыва (инвокации) непристойное слово «couillon» и произносит его сто пятьдесят три раза, сопровождая каждый раз каким-нибудь хвалебным эпитетом, характеризующим отличное состояние этого органа у брата Жана.

Приведем начало этой литании (в переводе слово «couillon» заменено словом «блудодей»):

«Послушай, блудодей-лиходей, блудодей-чародей,

блудодей-чудодей, блудодей плодовитый, блудодей знаменитый, блудодей мастеровитый, блудодей взлохмаченный, блудодей истый, блудодей проконопаченный, блудодей шерстистый, блудодей узорчатый, блудодей оштукатуренный, блудодей створчатый, блудодей сборчатый, блудодей зернистый, блудодей отточенный, блудодей с арабесками, блудодей промоченный, блудодей с фресками...» (кн. III, гл. XXVI).

Все сто пятьдесят три эпитета к «couillon» чрезвычайно разнообразны; они сгруппированы (без строгой выдержанности) или по тем областям, из которых заимствованы, например, группа терминов изобразительных искусств (grotesque, arabesque), группа литературных терминов (tragique, satyrique) и т. п.; или сгруппированы по аллитерации, или, наконец, с помощью связывающей их рифмы (или ассонанса). Но все это — чисто внешние связи, не имеющие никакого отношения к самому предмету, обозначаемому словом «couillon»; в отношении него все сто пятьдесят три эпитета являются одинаково неожиданными и случайными, ничем не подготовленными. Слово «couillon», как и все непристойные слова, в речи изолировано; оно не употребляется, конечно, ни в изобразительных искусствах, ни в области архитектуры, ни в области ремесел; поэтому любой приложенный к нему эпитет необычен и совершает мезальянс. Но все сто пятьдесят три эпитета имеют одну общую черту: они все носят положительный характер, они изображают «couillon» в отличном состоянии и в этом отношении являются хвалой-прославлением. Поэтому и вся инвокация Панурга, обращенная к брату Жану, носит хвалебно-прославляющий характер.

Когда Панург изложил свое дело, брат Жан, в свою очередь, к нему обращается. Но он недоволен Панургом, и потому тон его другой. Он избирает ту же инвокацию «couillon» и произносит ее, в свою очередь, сто пятьдесят раз, но все сто пятьдесят сопроводительных эпитетов характеризуют крайне плохое и жалкое состояние этого органа. Вот отрывок ответной литании брата Жана:

«Скажи, блудодей вялый, блудодей обветшалый, блудодей замшелый, блудодей охладелый, блудодей усохлый, блудодей тухлый, блудодей дохлый, блудодей жухлый, блудодей ржавый, блудодей трухлявый...» (кн. III, гл. XXVIII).

Инвокация брата Жана является бранной инвокацией. Самый внешний принцип подбора эпитетов —

тот же, что и у Панурга; в применении к данному органу все они по существу являются случайными, кроме, может быть, некоторых эпитетов, характеризующих внешние признаки венерических болезней.

Таков этот знаменитый эпизод пародийной литании. Отметим прежде всего некоторые общие черты с уже разобранным нами эпизодом с подтирками. Они ясны. Все триста три эпитета, соединенные с данным органом, подвергаются обряду развенчания и совершают новое рождение. Их значение обновляется в необычной для них сфере жизни. Все это уже знакомо нам. Переходим к новым моментам.

Самое слово «couillon» было чрезвычайно употребительно в фамильярно-площадной речи как обращение, как брань, как ласка (couillaud, couillette), как дружеское поощрение и как простое уснащение речи. В романе Рабле это слово также встречается очень часто. Рабле дает от него и значительное количество производных, иной раз довольно неожиданных: couillard, couillatre, couillaud, couillette, couillonnas, couillonné, couilloniforme, couillonnicque, couillonniquement, и наконец собственное имя дровосека Couillatris. Такого рода неожиданные и необычные производные оживляли и обновляли слово (Рабле вообще любил необычные производные от непристойных слов). Нужно заметить, что в слове «couillon» был силен момент фамильярной инвокации в гораздо большей степени, чем в других аналогичных словах. Именно поэтому Рабле и избрал его для построения своей пародийной литании.

Слово это было существенно амбивалентным: оно неразрывно сочетало в себе хвалу и брань, оно и возвеличивало и принижало. В этом смысле оно было аналогично слову «fol» или «sot». Как шут (fol, sot) был королем «обратного мира», «мира наизнанку», так и couillon как главное вместилище производительной силы было как бы центром неофициальной, запретной картины мира, королем топографического телесного низа. Эту амбивалентность слова Рабле и развернул в литании. В этой литании с начала и до конца нельзя провести сколько-нибудь четкой грани между хвалой и бранью, нельзя сказать, где кончается одно и где начинается другое. В этом отношении не имеет значения, что один подбирает только положительные, а другой только отрицательные эпитеты: ведь и те и другие эпитеты относятся к глубоко амбивалентному слову

«couillon», а поэтому и те и другие только усиливают эту амбивалентность. Слово «couillon» повторяется в литании триста три раза, и то обстоятельство, что изменяется тон его произнесения, что просительно-ласковая интонация сменяется насмешливо-презрительной,— только усиливает амбивалентность этого двуликого, как Янус, площадного слова. Таким образом, и хвалебная инвокация Панурга, и бранная инвокация брата Жана одинаково двулики каждая в отдельности, а обе вместе они снова составляют двуликого Януса, так сказать,— второго порядка.

Это амбивалентное славословие couillon создает специфическую атмосферу всей беседы брата Жана с Панургом, характерную и для атмосферы всего романа. Славословием этим вводится тон абсолютной фамильярно-площадной откровенности, где все вещи названы своими именами, показаны и спереди и сзади, и сверху и снизу, изнутри и снаружи.

Кому адресована хвала-брань этой литании? Панургу? Брату Жану? Может быть, couillon? Может быть, наконец, тем тремстам трем явлениям, которые, в качестве эпитетов, связаны с этим непристойным словом и тем самым развенчиваются и обновляются?

Формально хвала-брань этой литании адресована брату Жану и Панургу, но по существу она не имеет определенного и отграниченного адресата. Она распространяется во все стороны, она вовлекает в свой поток всевозможные сферы культуры и действительности (в качестве эпитетов к непристойному слову). Амбивалентное слово «couillon», как фамильярная форма сочетания хвалы с бранью, универсально. Недаром здесь использована и церковная форма литании. Этим и сама церковная форма (пиететная и односторонне-хвалебная) снижается, вовлекается в поток хвалы-брани, отражающий противоречивое становление мира. Тем самым и вся эта амбивалентная инвокация утрачивает характер простой бытовой фамильярности и становится универсальной точкой зрения, подлинной обратной литанией материально-телесному низу, воплощенному в образе couillon.

Нелишне будет подчеркнуть, что между двумя литаниями (Панурга и брата Жана) заключены слова брата Жана о рождении антихриста и необходимости перед Страшным судом опустошить свои семенные каналы (couilles) и проект Панурга о том, чтобы каждый пре-

ступник пред казнью зачинал новую жизнь. Здесь образ couillon (couilles) выступает в своем универсальном космическом значении и непосредственно связан с темой Страшного суда и преисподней.

Таким образом, разобранная нами пародийная литания является сгущенным выражением основной особенности раблезианского слова, всегда объединяющего в себе — в более или менее яркой форме — хвалу и брань и всегда адресованного двутелому становящемуся миру.

Эти особенности раблезианского слова уже были заложены в той вольной народно-площадной речи, на которую ориентируется стиль Рабле.

Для этой речи характерно отсутствие нейтральных слов и выражений. Речь эта, как разговорная, всегда обращена к кому-то, имеет дело с собеседником, говорит с ним, для него или о нем же. Для собеседника — второго лица — нет вообще нейтральных эпитетов и форм, но есть либо вежливые, хвалебные, льстивые, ласковые, либо пренебрежительные, принижающие, бранные. Но и в отношении третьего лица строго нейтральных форм и тонов нет; нет их, в сущности, и в отношении вещей: вещь также либо хвалят, либо бранят.

Чем официальнее речь, тем эти тона (хвалы и брани) дифференцированнее, так как речь отражает установленную общественную иерархию, официальную иерархию оценок (в отношении вещей и понятий) и те статические границы между вещами и явлениями, которые установлены официальным мировоззрением.

Но чем речь неофициальнее, чем она фамильярнее, тем чаще и тем существеннее сливаются эти тона, тем слабее становится грань между хвалою и бранью, они начинают совмещаться на одном лице и одной вещи как представителях становящегося целого мира. Твердые официальные границы между вещами, явлениями и ценностями начинают смещаться и стираться. Пробуждается древняя амбивалентность всех слов и выражений, объединяющих в себе пожелание жизни и смерти, посева в землю и возрождения. Раскрывается неофициальный аспект становящегося мира и гротескного тела. Но оживает эта древняя амбивалентность в вольной и веселой форме.

Пережитки этой амбивалентности можно наблюдать даже в фамильярной речи культурных людей нового времени. В интимной переписке порой сталкиваешься с грубыми и бранными словами, употребленными в лас-

ковом смысле. Когда в отношениях между людьми перейдена определенная грань и эти отношения становятся вполне интимными и откровенными, иной раз начинается ломка обычного словоупотребления, разрушение речевой иерархии, речь перестраивается на новый откровенно фамильярный лад; обычные ласковые слова кажутся условными и фальшивыми, истертыми, односторонними и, главное, неполными; они иерархически окрашены и неадекватны установившейся вольной фамильярности; поэтому все эти обычные слова отбрасываются и заменяются либо бранными словами, либо словами, созданными по их типу и образцу. Такие слова воспринимаются как реально-полные и более живые. В них хвала и брань сливаются в нераздельное единство. Появляется двуликое «couillon» брата Жана и Панурга. Всюду, где складываются условия для абсолютно внеофициального полного и цельного жизненного общения, там слова начинают стремиться к такой амбивалентной полноте. Словно древняя площадь оживает в условиях комнатного общения, интимность начинает звучать как древняя фамильярность, разрушающая все грани между людьми.

Было бы грубо неверным переводить это явление в психологический план. Это очень сложное социально-речевое явление. У всех современных народов есть еще огромные сферы непубликуемой речи, которые с точки зрения литературно-разговорного языка, воспитанного на нормах и точках зрения языка литературно-книжного, признаются как бы несуществующими. Лишь жалкие и приглаженные обрывки этих непубликуемых сфер речевой жизни проникают на книжные страницы в большинстве случаев в качестве «колоритных диалогов» действующих лиц (они появляются в речевом плане, наиболее отдаленном от плоскости прямой и серьезной авторской речи). Строить в этих речевых сферах серьезное суждение, идеологическую мысль, полноценный художественный образ представляется невозможным,— не потому, что эти сферы обычно пестрят непристойностями (их может и не быть), но потому, что они представляются чем-то алогичным, кажутся нарушающими все обычные дистанции между вещами, явлениями и ценностями: они сливают воедино то, что мысль привыкла строго расчленять и даже резко противопоставлять. В этих непубликуемых сферах речи все границы между предметами и яв-

лениями проводятся совершенно иначе, чем это требует и допускает господствующая картина мира: эти границы как бы стремятся захватить и соседний предмет, и следующую стадию развития.

Все эти алогические сферы непубликуемой речи в новое время проявляются лишь там, где отпадают все сколько-нибудь серьезные цели речи, где люди в сугубо-фамильярных условиях предаются бесцельной и необузданной словесной игре или отпускают на вольную волю свое словесное воображение вне серьезной колеи мысли и образного творчества. В книжную литературу они лишь слабо проникают, притом лишь в низшие формы бесцельной и словесной комики[1].

Теперь эти сферы непубликуемой речи почти потеряли свое прежнее значение, утратили свои связи с народной культурой и превратились в значительной своей части в отмирающие пережитки прошлого.

Но во времена Рабле роль этих непубликуемых сфер была совсем иная. Они вовсе не были «непубликуемыми». Напротив, они были существенно связаны с площадной публичностью. Их удельный вес в народном языке, который впервые становится тогда языком литературы и идеологии, был значительным. И значение их в процессе ломки средневекового мировоззрения и построения новой реалистической картины мира было глубоко продуктивным.

Остановимся здесь на одном явлении, хотя оно и не имеет прямой видимой связи с амбивалентной хвалой-бранью.

Очень популярной формой народной словесной комики был так называемый «coq-à-l'âne», то есть «с петуха на осла» или «от петуха к ослу». Это — жанр нарочитой словесной бессмыслицы. Это — отпущенная на волю речь, не считающаяся ни с какими нормами, даже с элементарно логическими.

---

[1] Большую роль непубликуемые сферы речи играют обычно в юношеский период развития писателя, подготовляя его творческую оригинальность (которая всегда связана с известным разрушением господствующей картины мира, с ее хотя бы частичным пересмотром). См., например, роль непубликуемых сфер речи в юности Флобера. Вообще переписка Флобера и его друзей (во все периоды его жизни) дает богатый и довольно легкий материал для изучения охарактеризованных нами выше явлений (фамильярных форм речи, непристойностей, ласковой брани, бесцельной словесной комики и др.). См. особенно письма де Пуатевена к Флоберу и письма Флобера к Фейдо.

Формы словесной бессмыслицы пользовались большим распространением в средние века. Элемент нарочитой бессмыслицы в том или ином виде фигурировал во многих жанрах, но был и специальный жанр для этого вида словесной комики — «fatrasie». Это стихотворные произведения, состоящие из бессмысленного набора слов, связанных ассонансами или рифмами; никакой смысловой связи и единства темы они не имели. В XVI веке словесные бессмыслицы очень часто встречаются в соти.

Самое название «coq-à-l'âne» установилось за жанром нарочитой словесной бессмыслицы после того, как Клеман Маро написал в 1535 году свой первый стихотворный «coq-à-l'âne», именно «Epitre du coq-à-l'âne, dediée à Lyon Jamet»[1]. В этом послании нет ни композиционного единства, ни логической последовательности в изображении фактов и в развитии мыслей. Речь идет о различных «новостях дня» — придворных и парижских, и эта тематика должна оправдать нарочито бессвязный набор фактов и мыслей, объединенных лишь тем, что все это — новости дня, которые и не могут иметь никакой особой логической связи и последовательности.

В романе Рабле «coq-à-l'âne» играет большую роль. Речи Лижизада, Пейвино и заключение Пантагрюэля, заполняющие XI, XII и XIII главы «Пантагрюэля», построены как чистые «coq-à-l'âne». Так же построена и XI глава «Гаргантюа», где в виде набора пословиц и поговорок (в большинстве случаев вывернутых наизнанку) изображаются детские забавы героя. Особой разновидностью «coq-à-l'âne» является и вторая глава этой же книги — «Целительные безделки». Все это — последовательные, чистые и цельные «coq-à-l'âne». Но по всему роману с начала и до конца его рассеяны элементы «coq-à-l'âne», элементы нарочитой словесной бессмыслицы, а также отдельные алогизмы. Так, например, элементы «coq-à-l'âne» сильны в гл. IX «Четвертой книги», где изображаются своеобразные имена, родственные связи и браки жителей острова Энназин.

В чем же художественно-идеологический смысл всех этих «coq-à-l'âne»?

Прежде всего это — игра словами, привычными выражениями (пословицами, поговорками), привычными

---

[1] Самое выражение «coq-à-l'âne», обозначавшее речевую несвязность и непоследовательность, существовало, конечно, и раньше.

соседствами слов, взятыми вне обычной колеи логической и иной смысловой связи. Это как бы рекреация слов и вещей, отпущенных на волю из тисков смысла, логики, словесной иерархии. На полной воле они вступают между собой в совершенно необычные отношения и соседства. Правда, никаких новых устойчивых связей в результате этого в большинстве случаев не создается, но самое кратковременное сосуществование этих слов, выражений и вещей вне обычных смысловых условий обновляет их, раскрывает присущую им внутреннюю амбивалентность и многосмысленность и такие заложенные в них возможности, которые в обычных условиях не проявляются. Это — общее значение «coq-à-l'âne».

На каждый отдельный конкретный случай «coq-à-l'âne» имеет свои функции и свой особый характер. Например, «Целительные безделки» построены в форме загадки. Изображаются в них какие-то события исторического характера, но с большой примесью непристойностей и с некоторыми пиршественными образами. Стихотворение нарочито построено так, чтобы читатель искал в нем аллюзии на современные или недавние политические события[1]. Таким путем создается своеобразное карнавальное восприятие политической и исторической жизни. События восприняты вне их обычного традиционного и официального осмысления, и потому они раскрывают новые возможности для их понимания и оценки.

Другой характер носит «coq-à-l'âne» в XI главе той же книги. Детские забавы Гаргантюа изображены здесь с помощью пословиц и различных ходячих выражений. Но следуют они друг за другом без всякой логической связи. Кроме того, они вывернуты наизнанку. Гаргантюа каждый раз действовал вопреки пословицам, то есть действовал наоборот выраженному в них смыслу; он, например, садился между двух стульев, чесался стаканом, ковал, когда остынет, и т. п. В результате образ маленького Гаргантюа выдержан в духе фольклорного дурака, делающего все наоборот, вопреки всем нормам, здравому смыслу и ходячей истине. Это — одна из вариаций «мира наизнанку».

Наконец, особый характер носят речи Лижизада, Пейвино и Пантагрюэля в эпизоде тяжбы. Это наиболее

---

[1] Представители историко-аллегорического метода пытались давать расшифровку всем этим аллюзиям.

чистый, так сказать классический «coq-à-l'âne». Здесь нет, конечно, никакой пародии на судебное красноречие эпохи (речи эти построены вовсе не как судебные). Это вообще не пародия. Образы, наполняющие эти речи, лишены всякой видимой связи.

Вот начало речи Лижизада:

«Милостивый государь! Что одна из моих служанок отправилась на рынок продавать яйца — это сущая правда. Так вот, она должна была пройти расстояние между тропиками до зенита в шесть серебряных монет и несколько медяков, поелику Рифейские горы обнаружили в текущем году полнейшее бесплодие и не дали ни одного фальшивого камня по причине возмущения балагуров из-за распри между ахинеянами и мукомолами по поводу бунта швейцарцев, тьма-тьмущая которых собралась встречать новый год, с тем чтобы после встречи, днем, накормить быков супом, ключи же от кладовых отдать девкам-судомойкам,— пусть, мол, те засыпают собакам овса.

Всю ночь, не отнимая руки от ночного сосуда, они только и делали, что рассылали пешие и конные эстафеты, дабы задержать корабли, ибо портные намеревались из краденых кусочков соорудить трубу и покрыть ею Океаническое море, коего пучина в ту пору, по мнению сеноуборщиков, была как раз вспучена, ибо в ней находился горшок щей, однако ж медики уверяли, что по морской моче с такою же определенностью можно судить о том, что море наелось топоров с горчицей, с какою распознают дрофу по ее шагу...» (кн. II, гл. XI).

Между всеми образами этого отрывка, как мы видим, нет никакой смысловой связи. Речь Лижизада действительно перескакивает «с петуха на осла». Речь эта построена в духе нашей поговорки — «в огороде бузина, а в Киеве дядька». Но самые несвязные образы эти по своему характеру выдержаны в духе всей раблезианской системы образов: перед нами типичная гротескная картина мира, где рожающее, пожирающее и испражняющееся тело сливается с природой и с космическими явлениями: рифейские скалы, бесплодные на фальшивые камни, море, беременное горшком щей и объевшееся топоров с горчицей, врачи, исследующие мочу моря («комплекс Пантагрюэля»). Мы видим здесь далее различные кухонные и бытовые принадлежности и действия в их карнавальном употреблении (т. е. наоборот своему назначению): раздача супа быкам, кормление собак ов-

сом, топоры в качестве еды. Наконец, все эти гротескно-телесные, космические и карнавальные образы смешаны с политическими и историческими событиями (восстание швейцарцев, депеши и эстафеты, чтобы задержать корабли). Все эти образы и самый характер их смешения типичны для народно-праздничных форм. Мы найдем их и в современных Рабле соти и фарсах. Но там они подчинены определенным сюжетным и смысловым линиям (не всегда, конечно); в приведенном же отрывке ведется абсолютно свободная карнавальная игра этими образами, не стесненная никакими смысловыми рамками. Благодаря этому границы между вещами и явлениями совершенно стираются и гротескный облик мира выступает с большою резкостью.

В условиях коренной ломки иерархической картины мира и построения новой картины его, в условиях перещупывания заново всех старых слов, вещей и понятий, «coq-à-l'âne» как форма, дававшая временное освобождение их от всех смысловых связей, как форма вольной рекреации их, имела существенное значение. Это была своего рода карнавализация речи, освобождающая ее от односторонней хмурой серьезности официального мировоззрения, а также и от ходячих истин и обычных точек зрения. Этот словесный карнавал освобождал сознание человека от многовековых пут средневекового мировоззрения, подготовляя новую трезвую серьезность.

Вернемся к вопросу слияния хвалы-брани у Рабле. Обратимся к анализу другого примера.

В «Третьей книге» есть известный эпизод, где Пантагрюэль и Панург наперерыв (амебейно) прославляют шута Трибуле. Они дают двести восемь эпитетов, определяющих степень его глупости (folie). Это тоже своего рода литания. Самые эпитеты заимствованы из различнейших сфер: из астрономии, из музыки, из медицины, из мира правовых и государственных отношений, из соколиной охоты и т. д. Появление этих эпитетов так же неожиданно и алогично, как и в разобранной нами выше пародийной литании. И здесь все амбивалентно: ведь все эти эпитеты, выражающие высшую степень какого-либо качества, применены к глупости, прославляют глупость. Но и глупость, как мы знаем, сама амбивалентна. Носитель ее шут или дурак — король обратного мира. В слове «fol», как и в слове «couillon», хвала и брань сливаются в нераздельное единство. Воспринять слово «дурак» как чистое ругательство, то есть чистое отри-

цание, или, наоборот, как чистую хвалу (вроде «святой»), значит разрушить весь смысл этой амебейной литании. В другом месте романа к Трибуле применяется термин «морософ», что значит «глупомудрый». Известна раблезианская комическая этимологизация слова «philosophie», как «fin folie». Все это — игра на той же амбивалентности слова и образа «fol».

Прославление Трибуле сам Рабле называет «blason». Блазон — очень характерное литературное явление той эпохи. Самое слово «blason», помимо своего специально геральдического употребления, имеет двойное значение: оно означает одновременно и хвалу и брань. Такое двойное значение было у этого слова уже в старофранцузском; оно полностью сохраняется и в эпоху Рабле (хотя несколько ослабевает его отрицательное значение, то есть blâme); лишь позже значение «blason» ограничивается только хвалой (louange).

Блазоны были чрезвычайно распространены в литературе первой половины XVI века. Блазонировали всё — не только лиц, но и вещи.

Клеман Маро написал два небольших шутливых стихотворения: «Красивая грудь» и «Безобразная грудь»; этим он создал новый тип блазона, имевший громадный резонанс. Поэты эпохи стали наперерыв блазонировать различные части женского тела: рот, ухо, язык, зуб, глаз, бровь и т. п.; они производили буквальное анатомическое разъятие женского тела. Самый тон этих блазонов — тон шутливо-фамильярного прославления и порицания — был типичен для эпохи, ибо он коренился в той народно-речевой стихии, из которой широко черпала свои стилистические средства передовая литература эпохи (в частности, и поэты школы Маро). Блазон сохранял в большей или меньшей степени двойственность тона, двойственность оценки, то есть противоречивую полноту тона; он позволял делать хвалу иронической и двусмысленной, он позволял хвалить и то, что обычно хвалить было не принято[1]. Блазон лежал вне официальной системы прямолинейных и раздельных оценок. Это была вольная и двусмысленная хвала-брань. Вот определение жанра «blason», данное Тома Себиле в его «Французской поэтике» («Art poëtique François», 1548 г.):

[1] Такой характер носит и прославление долгов Панургом. В итальянской литературе двусмысленная хвала была также весьма распространена. См. хвалы Берни: «Lode del debito» («Прославление долгов») и известное нам прославление карточной игры.

«Блазон — это непрерывное восхваление или сплошное хуление того, что вознамерились блазонировать... одинаково хорошо блазонируется как безобразное, так и прекрасное, как дурное, так и хорошее». Это определение с полной четкостью отмечает и подчеркивает амбивалентность блазона. «Поэтика» Себиле — это поэтика школы Клемана Маро; как современная Рабле, она имеет освещающее значение и для понимания нашего автора.

Нужно отметить, что поэтические блазоны, в частности в школе Маро, иногда принимали характер прямолинейной и чистой хвалы или порицания. Это риторическое вырождение блазонов резко усиливается к концу века. Связь их с народными блазонами и с народно-площадной двуликой хвалой все более ослабевает, зато усиливается влияние античных (риторизованных) форм комического прославления[1].

Элементы блазона были чрезвычайно распространены и в больших жанрах эпохи (в XV и в первой половине XVI века): в мистериях и соти. Здесь мы встречаем и прославления глупцов (sots) путем длинного перечисления эпитетов к ним; эти перечисления совершенно аналогичны раблезианскому прославлению Трибуле. Такое перечисление есть, например, в «Мистерии святого Кантена». В «Монологе дураков»[2] дается около сотни эпитетов (сорок восемь стихов заполнены этим блазонирующим перечислением эпитетов к дуракам). Наконец в «Новом монологе дураков»[3] дается уже ни много ни мало, как сто пятьдесят эпитетов к дуракам.

Таким образом, блазонирующее амбивалентное прославление Трибуле носило традиционный характер и воспринималось современниками как нечто само собою

---

[1] Интересный образец риторизованной хвалы-брани в форме комического трактата — «Der Satyrische Pylgram» (1666) Гриммельсгаузена. Подзаголовок его: «Kalt und Warm, Weiß und Schwarz», т. е. «холодный и теплый, белый и черный». В предисловии Гриммельсгаузен заявляет, что в мире, кроме бога, нет ничего совершенного и нет ничего, кроме дьявола, настолько плохого, чтобы нельзя было бы его в каком-либо отношении похвалить. В трактате обсуждаются двадцать тем (человек, деньги, танцы, вино, женщины, оружие и порох, война, маскарад, медицина и др.), причем сначала каждое явление прославляется, потом порицается и, наконец, дается нечто вроде синтеза.

[2] Montaiglion, Recueil, t. I, pp. 11—16.

[3] Там же, t. III, pp. 15—18.

разумеющееся (мы уже неоднократно указывали на громадное значение образа дурака-шута и мотива глупости в ту эпоху).

Переходим к народным блазонам в узком смысле. Собственно, народная традиция блазонов охватывала по преимуществу хвалебно-бранные оценки других национальностей, различных областей, провинций, городов, сел; за всеми ими закреплялись определенные эпитеты (более или менее развернутые), имевшие амбивалентное значение (хотя с некоторым преобладанием хулы).

Древнейший сборник этого жанра относится еще к XIII веку. В эпоху Рабле появилось новое собрание таких блазонов под названием «Dict des Pays»;[1] здесь даются краткие характеристики — в большинстве случаев по одному-единственному признаку: национальностям, провинциям, городам.

У Рабле мы встретим ряд характеристик, повторяющих народные блазоны. Например, он говорит «Saoul comme un Anglais», то есть «пьян, как англичанин», это был устойчивый блазон англичан: уже в древнейшем сборнике XIII века Англия характеризуется этим признаком: «Li mieldre buveor en Engleterre», то есть «лучшие пьяницы в Англии»[2]. В главе первой «Пантагрюэля» Рабле упоминает про «couilles de Lorraine». Жители Лорени действительно блазонировались за необычайную величину своих «couilles». Упоминает Рабле и о быстроте басков, о любви в Авиньоне, о любопытстве парижан: все это — эпитеты народных блазонов. Приведем еще один древний блазон «Li plus sot en Bretaigne», то есть «самые глупые в Бретани». Этих примеров достаточно.

Мы видим, что народные блазоны глубоко амбивалентны. Каждая национальность, провинция или город являются лучшими в мире в отношении какого-нибудь признака: англичане — наилучшие пьяницы, жители Лорени — самые сильные в половом отношении, в Авиньоне больше всего женщин легкого поведения, бретонцы глупее всех и т. п.,— но самый признак этот в большинстве случаев носит двусмысленный характер, точнее двойственный (глупость, пьянство и т. п.). В результате хвала и брань сливаются в неразрывное единство.

---

[1] Montaiglion, Recueil, t. V, pp. 110—116.

[2] Интересно, что этот древний «блазон» англичан повторяет у Лермонтова Максим Максимыч. Он есть и у Шекспира (его употребляет Яго в «Отелло»).

Признак бретонца — «самый глупый» — прямо напоминает нам блазон Трибуле. Обычно называют народные блазоны ироническими, это верно в исконном греческом смысле слова, но неверно, если придавать ему новый, более субъективный и отрицательный смысл. Народные блазоны двулики[1].

В романе Рабле представлены все типы блазонов эпохи. В «Пантагрюэле» имеется стихотворный, в духе школы Маро, блазон лиценциатов Орлеанского университета. По всему роману рассеяны народные блазоны (т. е. этнические эпитеты), некоторые из которых мы привели выше. Прославление шута Трибуле и блазонирующие пародийные литании брата Жана и Панурга являются наиболее глубоким раскрытием самой сущности блазона, его двуликости, его сплошной амбивалентности, его противоречивой полноты. Наконец, блазонирующие тона проникают весь роман Рабле с начала и до конца: он весь полон двусмысленной хвалой и двусмысленной бранью.

Известная двуликость присуща и чистым бранным рядам, без видимой примеси хвалы. Вот пример такого бранного ряда из XXV главы «Гаргантюа»:

«Просьбу пастухов пекари не соизволили удовлетворить,— более того, они начали изрыгать на них самую зазорную брань: обозвали их беззубыми поганцами, рыжими, красными — людьми опасными, ёрниками, за... рями, прощелыгами, пролазами, лежебоками, сластенами, пентюхами, бахвалами, негодяями, дубинами, выжигами, побирушками, задирами, франтами — коровьи ножки, шутами гороховыми, байбаками, ублюдками, балбесами, оболдуями, обормотами, пересмешниками, спесивцами, голодранцами, с...ными пастухами, г...ными сторожами, присовокупив к этому и другие оскорбительные названия и прибавив, что они, мол, хороши с отрубями да с мякиной, а такие вкусные лепешки не про них писаны».

Перед нами бытовой ряд брани. Поражает длина этого ряда ругательств (здесь двадцать восемь бранных слов). Дело в том, что это брань не одного человека,

---

[1] В конце прошлого века стали опубликовывать интересный материал народных блазонов по различным провинциям Франции. Вот некоторые из соответствующих фольклористских работ: G a i d e z H. et S é b i l l o t P. Blason populaire de la France. Paris, 1884; C a n e l. Blason populaire de la Normandie, 1857; B a n q u i e r. Blason populaire de la Franche Comté. Paris, 1897.

а целой большой толпы пекарей, но расположена эта брань в один сукцессивный ряд (в действительности же ругательства эти произносились разными пекарями одновременно). Самый ряд как целое не амбивалентен,— это чистая брань. Но внутри ряда большинство ругательств амбивалентно: они связаны с звериными чертами, телесными недостатками, глупостью, пьянством, обжорством, испражнениями,— все это черты, характерные для народно-праздничной системы образов. Такое ругательство, как «chienlicts» (т. е. chie-en-lit), прямо встречается как название одной из масок карнавала. Таким образом, и в этом ряду брани раскрывается образ неотграниченного и смешанного человеческого тела и телесной жизни (еда, испражнения) в его гротескной амбивалентности. Даже в этом бытовом бранном ряду раскрывается особый двуликий аспект мира, особая специфическая характеристика людей и вещей, которой нет в официальной системе литературной образной речи.

Коснемся еще одного явления брани-хвалы в романе Рабле, именно — знаменитой надписи на дверях Телема, в которой одни изгоняются из обители, другие приглашаются в нее. Вся эта стихотворная надпись по своему характеру может быть отнесена к жанру «Cri», то есть тех «криков», которыми открывались мистерии и соти и в которых призывались представители различных сословий, цехов или дураки (в соти). Это громкий площадной призывный крик официального или пародийно-официального стиля[1]. Разновидностью таких «cris» и является, в сущности, надпись на дверях Телема (но, конечно, не по своему строфическому построению и рифмовке).

Распадается надпись на две части: на изгоняющую и на призывающую. Первая носит чисто бранный, вторая — хвалебный характер. Бранный характер первой части строго выдержан. В первой строфе, например, изгоняются лицемеры. Рабле дает здесь пятнадцать бранных кличек для лицемеров (hypocrites, bygotz, vieux matagotz, marmiteux и др.); и почти все остальные слова этой строфы носят бранный оттенок (abus meschant, meschanceté, faulseté, troublez и др.). В призывающих строфах (начиная с пятой), напротив, и все слова подби-

---

[1] Знаменитая соти Пьера Гренгора «Le jeu du Prince des sots» начинается с призыва (Cry) к дуракам всех сословий; см.: Picot. Recueil, t. II, p. 168.

раются с прославляющим, ласковым, положительным оттенком (gentilz, joyeux, plaisans, mignons, serains, subtilz и др.). Таким образом, здесь противостоят друг другу выдержанный бранный и выдержанный хвалебный ряды. Надпись в ее целом амбивалентна. Однако внутри ее нет амбивалентности: каждое слово здесь либо чистая односмысленная хвала, либо чистая же односмысленная брань. Здесь перед нами амбивалентность, ставшая несколько риторической и внешней.

Такая риторизация хвалы-брани имеет место у Рабле там, где он отходит от народно-праздничных и площадных форм и приближается к официальной речи и к официальному стилю. Таким до известной степени был и эпизод с Телемским аббатством. Правда, здесь есть элемент обратности, игры отрицанием и некоторые другие народно-праздничные моменты, но по своему существу Телем — гуманистическая утопия, отражающая влияние книжных (преимущественно итальянских) источников.

Аналогичные явления мы наблюдаем и там, где Рабле выступает прямо как почти официальный «королевский публицист».

В «Третьей книге» (гл. XLVIII) есть беседа между Гаргантюа и Пантагрюэлем на актуальную тогда тему о недопустимости освящения церковью брака, заключенного против воли родителей. Здесь мы находим такой яркий пример риторизации бранных и хвалебных рядов:

«Благодаря тем же законам, о которых я веду речь, всякий распутник, злодей, негодяй, висельник, прокаженный, вонючий, зловонный, разбойник, мошенник, подлец может умыкнуть из отчего дома, из рук матери, против воли всей родни любую девушку, самую знатную, красивую, богатую, честную, скромную, какую только можно себе представить, если этот распутник стакнулся с каким-либо из мистов и обеспечил ему участие в барышах».

Бранный и хвалебный ряды здесь лишены всякой амбивалентности, они разъединены и противопоставлены друг другу как замкнутые и несливающиеся явления; их адресаты строго разделены. Это — чисто риторическая речь, проводящая резкие и статические границы между явлениями и ценностями. От площадной стихии здесь осталась только несколько преувеличенная длина бранного ряда.

* * *

Разобранное нами явление слияния хвалы и брани имеет важное теоретическое и историко-литературное значение. Хвалебный и бранный моменты присущи, конечно, всякому слову в живой речи. Нейтральных, равнодушных слов вообще нет,— могут быть только искусственно нейтрализованные слова. Для древнейших же явлений речи характерно, по-видимому, именно слияние хвалы и брани, то есть двутонность слова. В последующем развитии эта двутонность сохраняется и по-новому осмысливается в неофициально фамильярных и народно-смеховых сферах, где мы и наблюдаем это явление. Двутонное слово позволяло смеющемуся народу, который был менее всего заинтересован в стабилизации существующего строя и господствующей картины мира (официальной правды), схватывать становящееся целое мира, веселую относительность всех его ограниченных классовых правд и истин, постоянную неготовость мира, постоянное смешение в нем лжи и правды, зла и добра, тьмы и света, злобы и ласки, смерти и жизни[1]. Народное двутонное слово никогда не отрывается ни от целого, ни от становления; поэтому отрицательный и положительный моменты не получают в нем раздельного, частного и статического выражения; оно, двутонное слово, никогда не пытается остановить бегущего и вращающегося колеса, чтобы найти и разграничить в нем верх и низ, перед и зад, напротив, оно фиксирует их непрерывное перемещение и слияние. При этом в народном слове акцент всегда падает на положительный момент (но, повторяем, без отрыва его от отрицательного).

В официальных мировоззрениях господствующих классов такая двутонность слова, в общем, невозможна: между всеми явлениями здесь проводятся твердые

---

[1] Интересную разработку темы двутелости в серьезном философском аспекте дает Гете в своем стихотворении «Пария». Слияние хвалы и брани (в отношении к божеству) в тематическом (а не стилистическом) однотонном плане выражено здесь так:

И ему *шепну я нежно*,
И ему *свирепо крикну*,
Что велит мне ясный разум,
Что взбухает грудь угрюмо.
Эти мысли, эти чувства —
Вечной тайной будь они.

(Перевод А. Кочеткова)

и устойчивые границы (все явления при этом отрываются от противоречиво становящегося целого мира). В официальных сферах искусства и идеологии почти всегда господствовала однотонность мысли и стиля.

В эпоху Возрождения происходила напряженная борьба двутонного народного слова со стабилизующими тенденциями официального однотонного стиля. Для более глубокого понимания сложных и многообразных явлений стиля великой эпохи изучение этой борьбы (как и связанной с нею борьбы гротескного и классического канонов) представляет исключительный интерес и важность. Борьба эта продолжалась, конечно, и в последующие эпохи, но продолжалась в новых, более сложных и подчас скрытых формах. Но эта тема уже выходит за пределы нашей работы.

Древнее двутонное слово есть отражение в стилистическом плане древнего двутелого образа. В процессе разложения этого последнего мы наблюдаем в истории литературы и зрелищных форм интересное явление парных образов, воплощающих в себе верх и низ, зад и перед, жизнь и смерть в форме их полураздельного существования. Классический образец таких парных образов — Дон Кихот и Санчо; аналогичные образы и сейчас обычны в цирке, в балагане и других формах комики. Интересное явление — диалог таких парных персонажей. Такой диалог — двутонное слово в стадии своего неполного распадения. В сущности, это диалог лица с задом, верха с низом, рождения со смертью. Аналогичное явление — античные и средневековые споры зимы с весной, старости с юностью, поста с изобилием, старого времени с новым временем, отцов с детьми. Такие споры — органическая часть системы народно-праздничных форм, связанных со сменой и обновлением (упоминает о таком споре и Гете при описании римского карнавала). Споры эти (агоны) известны в античной литературе: до нас дошел, например, интересный фрагмент τριχορία, то есть спора трех хоров — старцев, мужей и мальчиков, в котором каждый из хоров доказывал ценность своего возраста[1]. Такие агоны были особенно распространены в Спарте и в нижней Италии (и в современной Сицилии они — необходимый момент народного праздника). Таковы и аристофановские агоны, носящие, конечно, литературно-осложненный характер.

[1] См.: Carmina Popularia, изд. Bergk, фр. 18.

Аналогичные споры как на латинском (напр., Conflictus veris et hiemis), так и в особенности на народных языках были распространены в средние века во всех странах.

Все эти агоны и споры являются по своей сущности диалогами разновременных сил и явлений, диалогами времен, двух полюсов становления, начала и конца совершающейся метаморфозы; они развертывали и в той или иной степени рационализировали и риторизовали заложенный в двутонном слове (и в двутелом образе) диалогический момент. Эти народно-праздничные споры времен и возрастов, равно как диалоги парных персонажей, лица и зада, низа и верха были, по-видимому, одним из фольклорных корней романа и специфического романного диалога. Но и эта тема выходит за пределы нашей работы.

* * *

Остается подвести некоторые итоги настоящей главы.

Последнее рассмотренное нами явление — слияние хвалы-брани — отражает в стилистическом плане амбивалентность, двутелость и незавершенность (вечную неготовость) мира, выражение которых мы наблюдали во всех без исключения особенностях раблезианской системы образов. Старый мир, умирая, рождает новый. Агония сливается с актом родов в одно неразделимое целое. Этот процесс изображается в образах материально-телесного низа: все спускается в низ — в землю и в телесную могилу,— чтобы умереть и родиться сызнова. Поэтому движение в низ проникает всю раблезианскую систему образов с начала и до конца. Все они, эти образы, повергают, сбрасывают в низ, снижают, поглощают, осуждают, отрицают (топографически), умерщвляют, хоронят, посылают в преисподнюю, бранят, проклинают,— и одновременно все они зачинают сызнова, оплодотворяют, сеют, обновляют, возрождают, хвалят и прославляют. Это общее движение в низ — умерщвляющее и рождающее одновременно — роднит между собой такие, казалось бы, чуждые друг другу явления, как побои, ругательства, преисподнюю, пожирание и т. п.

Нужно сказать, что образы преисподней (ада) даже у Данте являются иногда очевидной реализацией бранных метафор, то есть ругательств, а иногда у него от-

крыто появляется и мотив пожирания (Уголино, грызущий череп Руджиери, мотив голода в его рассказе, пасть сатаны, грызущая Иуду, Брута и Кассия); еще чаще брань и пожирание implicite содержатся в его образах. Но амбивалентность этих образов в дантовском мире почти вовсе заглушена.

В эпоху Возрождения все эти образы низа — от циничного ругательства до образа преисподней — были проникнуты глубоким ощущением исторического времени, ощущением и сознанием смены эпох мировой истории. У Рабле этот момент времени и исторической смены особенно глубоко и существенно проникает во все его образы материально-телесного низа и придает им историческую окраску. Двутелость у него прямо становится исторической двумирностью, слитостью прошлого и будущего в едином акте смерти одного и рождения другого, в едином образе глубоко смешного становящегося и обновляющегося исторического мира. Ругает-хвалит, бьет-украшает, убивает-рождает само время, насмешливое и веселое одновременно, время — «играющий мальчик» Гераклита, которому принадлежит высшая власть во вселенной. Рабле строит исключительный по своей силе образ исторического становления в категориях смеха, возможный только в эпоху Возрождения, когда он был подготовлен всем ходом исторического развития. «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия*... Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым»[1].

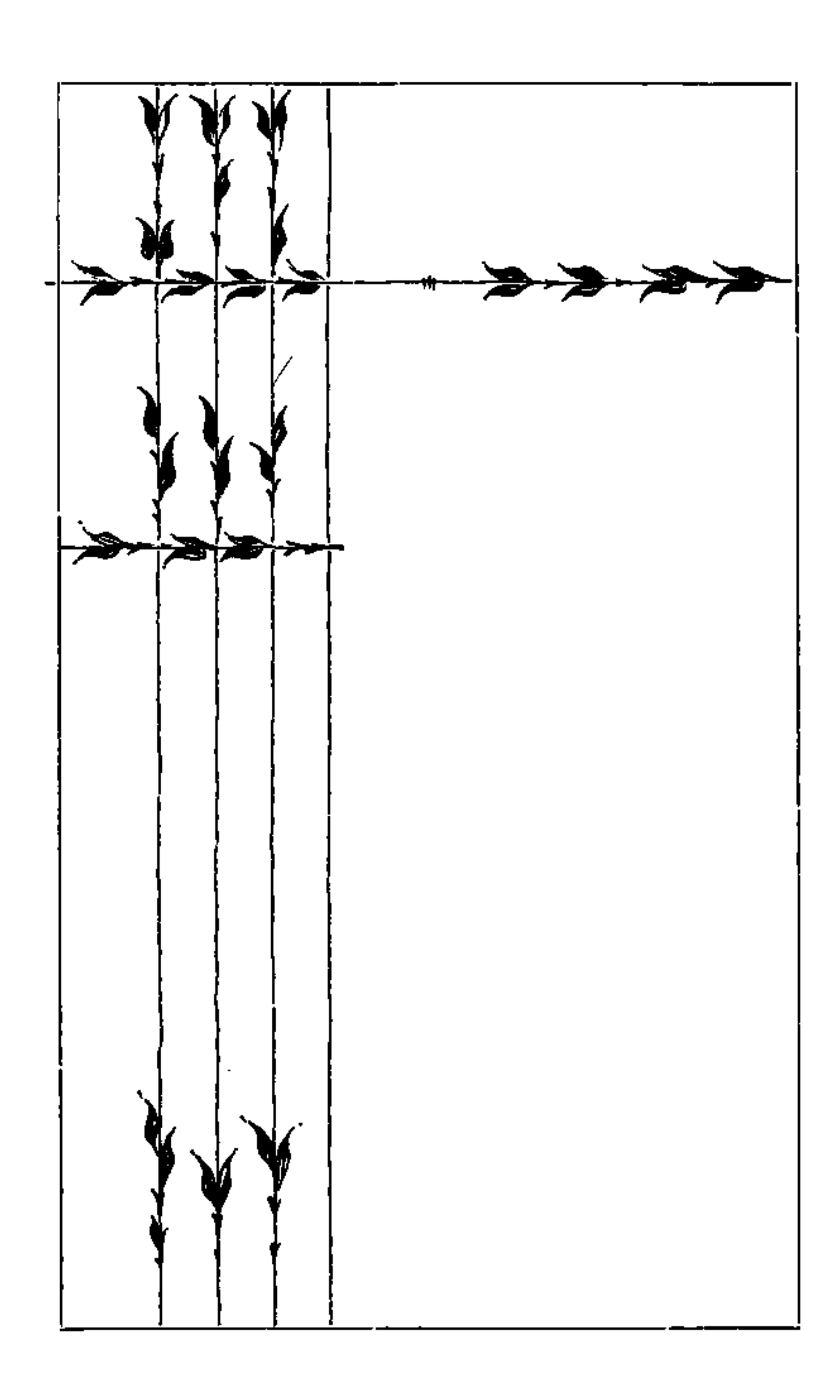
Эта раблезианская система образов, столь универсальная и мирообъемлющая, в то же время допускает и даже требует исключительной конкретности, полноты, детальности, точности, актуальности и злободневности в изображении современной исторической действительности. Каждый образ здесь сочетает в себе предельную широту и космичность с исключительной жизненной конкретностью, индивидуальностью и злободневной публицистичностью. Этой замечательной особенности раблезианского реализма посвящена последняя глава нашей книги.

---

[1] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 418.

Глава седьмая

Образы Рабле и современная ему действительность



До сих пор мы рассматривали образы Рабле преимущественно в их связи с народной культурой. Нас интересовала в творчестве Рабле основная, б о л ь ш а я линия борьбы двух культур, то есть борьбы народной культуры с официальным средневековьем. Но мы уже не раз отмечали, что эта большая линия борьбы органически сочеталась со злободневными откликами на актуальные — большие и маленькие — события тех лет, тех месяцев и даже тех дней, когда создавались части романа Рабле. Можно прямо сказать, что роман весь с начала и до конца вырастал из самой гущи жизни своего времени, жизни, активным участником или заинтересованным свидетелем которой был сам Рабле. В образах его романа сочетается необъятная широта и глубина народного универсализма с предельной конкретностью, индивидуальностью, детализованностью, жизненностью, актуальностью и злободневностью. Образы эти бесконечно далеки от абстрактной символики и схематизма. Можно сказать, что в романе Рабле космическая широта мифа сочетается с острой злободневностью современного «обозрения» и с конкретностью

и предметной точностью реалистического романа. За самыми, казалось бы, фантастическими образами раскрываются действительные события, стоят живые лица, лежит большой личный опыт автора и его точные наблюдения.

Французская раблезистика проделала большую и кропотливую работу, чтобы вскрыть эту всестороннюю тесную связь образов Рабле с современной ему действительностью. В результате этой работы ей удалось собрать большой и во многом ценный фактический материал. Но этот материал и освещается и обобщается современной раблезистикой с узких методологических позиций. Преобладает дурной биографизм, при котором социальные и политические события эпохи утрачивают свой прямой смысл и свое политическое острие, приглушаются, притупляются и превращаются просто в факты биографии писателя, стоящие в одном ряду с мелкими событиями личной и бытовой жизни. За массою таких биографических фактов, кропотливо собранных, исчезает большой смысл как самой эпохи, так и романа Рабле, исчезает и та подлинная народная позиция, которую занимал Рабле в борьбе своего времени.

Правда, некоторые раблезисты — и прежде всего покойный глава современной раблезистики Абель Лефран — уделяют немало внимания политическим событиям эпохи и их отражению в романе Рабле. Но при этом как сами события, так и их отражения в романе толкуются в официальном плане. Абель Лефран даже прямо считал Рабле «королевским публицистом».

Публицистом Рабле действительно был, но он вовсе не был королевским публицистом, хотя и понимал относительную прогрессивность королевской власти и отдельных актов политики двора. Мы уже говорили, что Рабле дал замечательные образцы публицистики на народно-площадной основе, то есть такой публицистики, в которой не было ни грана официальности. Как публицист, Рабле не солидаризовался до конца ни с одной из группировок в пределах господствующих классов (включая и буржуазию), ни с одной из точек зрения, ни с одним из мероприятий, ни с одним из событий эпохи. Но в то же время Рабле отлично умел понять и оценить относительную прогрессивность отдельных явлений эпохи, в том числе и отдельных мероприятий королевской власти, и он приветствовал их в своем романе.

Однако эти оценки и приветствия никогда не были безоговорочными, официальными, так как форма народно-площадной образности, пронизанная амбивалентным смехом, позволяла раскрыть и всю ограниченность этой прогрессивности. Для народной точки зрения, выраженной в романе Рабле, всегда раскрывались более широкие перспективы, выходившие за пределы ограниченной прогрессивности, доступной движениям эпохи.

Основная задача Рабле — разрушить официальную картину эпохи и ее событий, взглянуть на них по-новому, осветить трагедию или комедию эпохи с точки зрения смеющегося народного хора на площади. Рабле мобилизует все средства трезвой народной образности, чтобы вытравить из всех представлений о современности и ее событиях всякую официальную ложь и ограниченную серьезность, продиктованную интересами господствующих классов. Рабле не верит на слово своей эпохе «в том, что она говорит о себе и что она воображает о себе», — он хочет раскрыть ее подлинный смысл для народа, народа растущего и бессмертного.

Разрушая официальные представления об эпохе и ее событиях, Рабле не стремится, конечно, дать ее научный анализ. Ведь он говорит не на языке понятий, а на языке народно-смеховых образов. Но, разрушая ложную серьезность, ложный исторический пафос, Рабле подготовляет почву для новой серьезности и для нового исторического пафоса.

Проследим теперь на ряде примеров, как отражена в романе Рабле современная ему действительность от ближайшего жизненного окружения автора до больших событий эпохи.

В «Пантагрюэле» (хронологически первой книге) в главе о рождении героя изображается страшная жара и засуха и вызванная ею всеобщая жажда. Засуха эта продолжалась, по словам Рабле, «тридцать шесть месяцев, три недели, четыре дня и тридцать с лишним часов (пожалуй, даже несколько больше)». И вот из мемуаров современников мы узнаем, что в том году (1532), когда писался «Пантагрюэль», действительно была небывалая засуха, которая продолжалась шесть месяцев. Рабле только преувеличил масштабы и точность ее длительности. Как мы уже говорили, засуха и всеобщая жажда оживили образ мистерийного чертенка Пантагрюэ-

ля, пробудителя жажды, и сделали этот образ актуальным.

В той же книге имеется эпизод, где Панург покупает индульгенции и при этом поправляет свои денежные дела. Оказывается, что в том году, когда писался роман, во Франции проводился внеочередной папский юбилей. И как раз те церкви, которые обходит Панург, действительно получили право продажи индульгенций. Так что и здесь соблюдена абсолютная точность деталей.

В той же книге есть и такой эпизод: «Немного спустя Пантагрюэль, вычитав в прекрасных сказаниях о своих предках, что Жофруа де Люзиньян, по прозвищу Жофруа Большой Зуб, дедушка троюродного брата старшей сестры тетки зятя дяди невестки его тещи, был погребен в Майезе, взял отпуск, чтобы, как подобает порядочному человеку, посетить могилу усопшего родича. Он взял с собой кое-кого из своих товарищей, и, пройдя Лигюже и навестив там глубокочтимого аббата Ардийона, затем — Люзиньян, Сансе, Сель, Колонж, Фонтене-ле-Конт, где они приветствовали ученого Тирако, они прибыли наконец в Майезе и посетили гробницу означенного Жофруа Большой Зуб...» (кн. II, гл. V).

Когда Пантагрюэль увидел каменную скульптуру Жофруа, воздвигнутую на его могиле, он был поражен необычайно гневным видом, который художник придал всей фигуре Жофруа.

В этом эпизоде два фантастических момента: самый образ путешествующего гиганта Пантагрюэля и пародийно-комическое определение родства его с Жофруа де Люзиньяном. Все остальное в этом эпизоде — имена лиц, название местностей, события, гневный облик скульптуры Жофруа и другие подробности — с абсолютною точностью соответствуют действительности и теснейшим образом связаны с жизнью и впечатлениями самого Рабле.

В те времена (1524—1527), когда Рабле был секретарем Жофруа д'Этиссака, епископа и аббата Майезе, он не один раз совершал это путешествие из Майезе в Пуатье и обратно (маршрут Пантагрюэля), проезжая через все те места, которые он называет в нашем эпизоде с абсолютною точностью. Д'Этиссак находился в постоянных разъездах по своей епархии (он, как большинство сеньоров того времени, чрезвычайно увлекался строительством), а Рабле его сопровождал. Поэтому провинцию Пуату он знал отлично вдоль и поперек до самых

глухих местечек. В своем романе он называет более пятидесяти имен пуатевинских мест и местечек, в том числе самых маленьких и глухих поселков. Все названные в нашем эпизоде места были ему интимно знакомы. В монастыре кордильеров, находившемся в Фонтене-ле-Конт, протекли первые монашеские годы Рабле; в самом городе он посещал кружок гуманистически настроенных юристов, собиравшийся в доме ученого Тирако, дружеские чувства к которому Рабле сохранил до конца жизни. Вблизи Легюже находилось аббатство, где Рабле часто гостил у ученого аббата Ардийона (здесь под влиянием Жана Буше он, по-видимому, впервые начал писать стихи на французском языке). Таким образом, и Ардийон и Тирако — имена живых и всем известных современников Рабле.

Невымышленным лицом был, конечно, и предок Пантагрюэля — Жофруа де Люзиньян, по прозвищу Большой Зуб. Это — историческая фигура. Он жил в начале XII века. Он сжег аббатство Майезе (за это Рабле сделал его в преисподней продавцом огнива,— карнавальный способ загробного воздаяния), но затем, покаявшись, отстроил его заново и богато одарил. За это в церкви Майезе ему и был воздвигнут роскошный памятник (похоронен он был в другом месте) с каменной скульптурой.

И то исключительно гневное выражение образа Жофруа в этой скульптуре, о котором говорит Рабле, также в точности соответствует действительности. Правда, скульптурное изображение это погибло, но голова его была найдена в 1834 году под развалинами церкви Майезе и хранится в настоящее время в музее города Ниора. Вот как описывает эту голову Жан Платтар: «Нахмуренные брови, суровый и неподвижный взгляд, взъерошенные усы, раскрытый рот, оскаленные зубы — всё в этой фигуре было наивным выражением гнева» (Plattard J. L'oeuvre de Rabelais..., p. 58).

Подчеркнем в этой каменной голове Жофруа разинутый рот и зубы, то есть ведущие гротескные черты образа самого Пантагрюэля первой книги. Не потому ли Рабле, так часто видевший эту голову в церкви аббатства и запечатлевший ее в своей памяти, и сделал Жофруа предком Пантагрюэля.

Весь этот небольшой и маловажный эпизод по своему построению и составу чрезвычайно типичен. Гротескно-фантастический (и даже космический) образ Пантагрюэля вплетен здесь в совершенно реальную

и интимно знакомую автору действительность; он путешествует по знакомым и близким автору местам, встречается с личными друзьями автора, видит те же предметы, которые видел и автор. В эпизоде много собственных имен, названий местностей и имен лиц,— и все они совершенно реальны, даются даже адреса лиц (Тирако и Ардийона).

Действительность, окружающая Пантагрюэля, носит, таким образом, реальный, индивидуальный и, так сказать, именной характер — это мир единичных знакомых вещей и знакомых людей: момент абстрактного обобщения, нарицательности и типизации сведен к минимуму. Подчеркнем еще местно-топографический характер образов этого эпизода. Мы наблюдаем этот характер в романе повсюду. Рабле всегда старается вплести в ткань своего рассказа какую-нибудь действительную местную особенность той или другой провинции или города, какой-нибудь местный курьез, местную легенду. Так, например, мы уже говорили, что ту чашу, в которой варилась кашица Пантагрюэлю, во времена Рабле действительно показывали в Бурже как «чашу гиганта». Маленький Пантагрюэль был прикован к люльке цепями. Рабле при этом отмечает, что одна из этих цепей находится в Ла-Рошели, другая — в Лионе, а третья — в Анжере. Действительно эти цепи там находились и были хорошо известны всем бывавшим в этих городах. В Пуатье молодой Пантагрюэль отломил от большой скалы камень и устроил из него стол для местных студентов. Камень этот существует в Пуатье и в настоящее время, только он раскололся на две части. Эти местные элементы, рассеянные в романе повсюду, резко усиливают индивидуально-именной, знакомый и виденный (если можно так выразиться) характер всего раблезианского мира. Даже вещи бытового обихода (как, например, чаша для каши) носят здесь индивидуально-единственный характер, подобно вещам, принадлежавшим историческим лицам и хранимым в музеях. К особому типу раблезианской индивидуализации мы еще вернемся.

Переходим к хронологически второй книге романа — к «Гаргантюа». Все события этой книги (за исключением парижских эпизодов) совершаются в окрестностях Шинона, то есть на родине самого Рабле. Все те места и местечки, где разыгрываются действия, названы здесь

с абсолютной точностью и могут быть найдены на картах или кадастрах эпохи. В центре (топографическом) всего действия находится, как известно, королевская «резиденция» Грангузье (отца Гаргантюа). В настоящее время раблезистам удалось с полною точностью и несомненностью идентифицировать эту резиденцию Грангузье с совершенно реальной мызой Девиньер, принадлежавшей отцу писателя — адвокату Антуану Рабле. На этой мызе родился и сам писатель. Скромный домик семьи Рабле в Девиньере сохранился и до наших дней. Сохранился и старинный камин, перед которым сидел добрый Грангузье, поджаривая каштаны, дожидаясь, пока они лопнут, поправляя огонь палкой с обугленным концом и рассказывая семье сказки доброго старого времени,— в тот самый исторический момент, когда ему донесли о неожиданной агрессии Пикрохола.

Когда идентификация резиденции Грангузье с Девиньером была твердо установлена, сразу ожили все без исключения географические названия и топографические указания, которые дает Рабле при изображении событий романа (а этих имен и указаний очень много). Все оказалось реальным и точным до мельчайших подробностей (только увеличенным в своих масштабах). Недалеко от Девиньера на левом берегу речки Негрон до сих пор еще существует луг — la prairie de la Saulsaye,— на котором происходили «беседы во хмелю» и на котором четвертого февраля во время карнавального праздника убоя скота родился Гаргантюа. Абель Лефран справедливо предполагает, что таковы были и действительное место, и дата рождения самого Рабле.

И вся топография пикрохолинской войны оказалась абсолютно реальной и точной. И Сейи, и Лерне, и дорога между ними, где произошла драка между виноградарями и пекарями, и долина Негрона, где происходят военные действия вокруг Девиньера на очень узком пространстве, ограниченном с разных сторон Лерне, Ларош Клермо, Вогудре и Вогюйон,— все это совершенно точно названо и указано в романе и раскрывает четкую и ясную картину всех военных операций. И монастырский виноградник, который защищал брат Жан, существует до настоящего времени, сохранилась даже часть древней стены, современной Рабле.

Но и в основе самой пикрохолинской войны лежит совершенно реальное событие. При ее изображении Раб-

ле использовал действительный конфликт, происходивший в его родных местах, в котором с одной стороны принимала участие семья Рабле и друзья его семьи, а с другой стороны — сеньор Лерне Гоше Сент-Март. Этот последний владел рыбным промыслом на Луаре, мешавшим судоходству. Отсюда у него возник конфликт и судебный процесс с окрестными общинами, интересы которых были связаны с судоходством. Процесс этот длился очень долго, то ослабевая, то возгораясь снова. Он принял особо острый характер именно осенью 1532 года, когда Франсуа Рабле гостил у своего отца в Девиньере в период сбора винограда. Отец писателя — адвокат Антуан Рабле — одно время был другом своего соседа Гоше Сент-Марта и даже вел его дела, но в его конфликте с общинами он стал на сторону этих последних. Интересы общин в процессе защищал адвокат Галле — родственник и близкий друг отца Рабле. Таким образом, Франсуа Рабле во время своего летнего пребывания в Девиньере (1532) оказался в центре событий этого конфликта и, возможно, принял в нем и сам некоторое участие.

Изображение пикрохолинской войны полно аллюзий на этот реальный конфликт. Даже некоторые имена соответствуют действительности. Так, парламентарием Грангузье, защищающим его дело, выступает Галле: мы видели, что реальный Галле действительно вел дело общин против Гоше Сент-Марта. Избитый знаменосец пекарей, из-за которого отчасти и разгорелась война, носит имя Марке. Это — имя зятя Сент-Марта. В главе XLVII Рабле перечисляет имена тридцати двух феодальных владений (одно из характерных для Рабле длинных перечислений-номинаций), которые составляли «старинную конфедерацию» и которые предложили Грангузье свою помощь. Здесь нет ни одного выдуманного имени. Все это имена городов, городков, сел и деревушек, которые были расположены на берегах Луары и Виенны или вблизи от них и которые были непосредственно заинтересованы в луарском торговом судоходстве. Все они действительно составляли союз в процессе против Сент-Марта. Весьма возможно, что и эпизод драки между пекарями Лерне и виноградарями Сейи также имел место в действительности. Абель Лефран указывает, что между этими двумя поселками и до настоящего времени еще живо древнее соперничество — глухая память о какой-то стародавней вражде.

Таким образом, центральные эпизоды второй книги — «Гаргантюа» — совершаются в реальной действительности, в интимно-знакомом и виденном мире родного дома и его ближайших окрестностей. Топография родных мест дана со всеми мельчайшими подробностями и с исключительной точностью. Весь этот мир — от вещей и до лиц — носит индивидуально-именной и совершенно конкретный характер. Такие фантастические события, как, например, проглатывание паломников в салате и затопление их мочой, совершаются во дворе и в саду мызы Девиньер, которые обозначены со всею топографическою точностью (они сохранились почти без изменений и до настоящего времени).

Такой же характер носят и все остальные эпизоды как этой, так и последующих двух книг романа. За большинством из них раблезистика вскрывает реальные места, реальных лиц, действительные события. Так, ряд действующих лиц третьей книги отождествлен с современниками Рабле: Гер-Триппа — Агриппа Неттесгеймский, богослов Гиппофадей — Лефевр д'Этапль, поэт Котанмордан — Жан Лемер, доктор Рондибилис — врач Ронделе и др. Деревушка Панзу (в эпизоде с панзуйской сивиллой) существовала и существует на самом деле, и в ней действительно жила популярная в свое время пророчица; и в наши дни еще показывают грот в скале, где, по преданию, жила эта ворожея.

То же самое нужно сказать и о «Четвертой книге», хотя здесь раблезистика и не располагает еще таким богатым и точным материалом, как для первых книг. Ограничимся одним примером — вставным рассказом о проделке Виллона. Действие этого «трагического фарса» происходит в Сен-Максане (т. е. в столь хорошо знакомой Рабле провинции Пуату). Здесь в окрестностях этого городка до сих пор еще сохранился от времен Рабле тот придорожный крест, который имел в виду автор, указывая, что мозги Пошеям «вывалились у придорожного креста». Возможно, что, кроме книжных источников, новелла эта была навеяна каким-нибудь местным рассказом, так как один из ближайших к Сен-Максану приходов называется до сих пор еще «приходом мертвого монаха».

Ограничимся приведенными примерами. Они достаточно освещают нам существенную сторону раблезианских образов — их связь с реальной и непосредственно

близкой автору действительностью. Ближайший объект изображения, первый план всех образов — это мир хорошо известных обжитых мест, живых знакомых людей, виденных и перещупанных вещей.

В этом ближайшем мире (первом плане изображения) все индивидуально-единственно, исторично. Роль общего и нарицательного минимальна: каждый предмет здесь как бы хочет быть названным собственным именем. Характерно, что даже в сравнениях и сопоставлениях Рабле стремится всегда привлекать совершенно индивидуальные, исторически единственные предметы и явления. Например, когда Пантагрюэль на пиру после сожжения рыцарей говорит о том, что хорошо бы подвесить колокола под жующие челюсти, то он не ограничивается образом церковных колоколов вообще, а называет совершенно определенные — колокола с колоколен Пуатье, Тура и Комбре. Другой пример: в главе LXIV «Четвертой книги» есть такое сравнение: «Брат Жан с помощью дворецких, пекарей, стольников, чашников, виночерпиев, поваров и других внес на палубу четыре страшных пирога с ветчиной: при взгляде на них мне пришли на память четыре бастиона города Турина». Подобных примеров можно привести множество. Образы Рабле повсюду тяготеют к лично увиденным исторически единственным предметам (разновидностью этого является и особое пристрастие его, разделяемое со всею эпохой, к курьезам, раритетам, диковинкам).

Характерно, что большинство объектов из разобранных нами примеров можно видеть еще и сегодня: так, можно видеть «королевскую резиденцию» Грангузье и его семейный очаг — этот символ миролюбивой политики, можно видеть монастырский виноградник брата Жана, каменную голову Жофруа Большой Зуб, каменный стол для студенческих пирушек в Пуатье, придорожный крест в Сен-Максане, у которого вывалились мозги Пошеям.

Но этим ближайшим миром (точнее мирком) обжитых мест, виденных вещей и знакомых людей современная Рабле действительность, отраженная в его романе, вовсе еще не исчерпывается. Это только ближайший к нему (к его личности, к его жизни, к его глазу) план образов романа. За ним раскрывается второй — более широкий и более исторически значительный план,

входящий в ту же современную ему действительность, но измеряемый иными масштабами.

Вернемся к образам пикрохолинской войны. В основе их, как мы видели, лежит местный провинциальный и даже почти семейный конфликт луарских общин с соседом Антуана Рабле — Сент-Мартом. Арена их — узкое пространство ближайших окрестностей Девиньера. Это — первый ближайший план образов пикрохолинской войны, исхоженный самим Рабле, привычный для его глаз, перещупанный его руками, связанный с его близкими и друзьями.

Но современники и ближайшие потомки Рабле узнавали в образе Пикрохола вовсе не Гоше де Сент-Марта, а Карла V, а отчасти и других агрессивных властителей той эпохи — Людовика Сфорца или Фердинанда Арагонского. И они были правы. Весь роман Рабле теснейшим образом связан с политическими событиями и проблемами своего времени. А первые три книги романа (в особенности же «Гаргантюа» и «Третья книга») — с борьбою Франции с Карлом V. В частности, пикрохолинская война является прямым откликом на эту борьбу. Например, в изумительной сцене военного совета Пикрохола есть элемент прямой сатиры на завоевательную политику Карла V. Эта сцена совета есть ответ Рабле на аналогичную же сцену в «Утопии» Томаса Мора, где претензии на мировую монархию и агрессивность приписываются Франциску I. Рабле переадресовал эти обвинения Карлу V. Источником речи Галле, в которой он обвиняет в агрессии Пикрохола и защищает мирную политику Грангузье, послужила аналогичная речь о причинах войны между Францией и Карлом V, обращенная Гильомом Дю Белле (будущим покровителем и другом Рабле) к германским князьям.

Вопрос об определении агрессора в эпоху Рабле стоял очень остро и притом в совершенно конкретной форме в связи с войнами между Карлом V и Франциском I. Этому вопросу посвящен ряд анонимных произведений того времени, вышедших из окружения братьев Дю Белле, к которому принадлежал и Рабле.

Образы пикрохолинской войны являются живым откликом на эту актуальную политическую тему об агрессоре. Рабле дал свое

решение этому вопросу, и в лице Пикрохола и его советников он создал неумирающий образ агрессивного военного политика. Не подлежит сомнению, что он придал ему и некоторые черты Карла V. Эта связь с политической проблематикой эпохи создает второй — актуально-политический план образов пикрохолинской войны.

Но в XV и XVI веках проблема войны и мира ставилась и более широко и принципиально, чем, так сказать, частный вопрос об агрессоре в определенном военном конфликте. Речь шла о принципиальном праве властителей и народов вести войну и о различии войн справедливых и несправедливых. Обсуждались и вопросы организации всеобщего мира. Достаточно назвать Томаса Мора и Эразма.

Образы пикрохолинской войны тесно связаны и с этой более широкой и принципиальной политической проблематикой эпохи. Второй план этих образов расширен и углублен ею.

Конечно, и весь второй план образов конкретен и индивидуально-историчен. Здесь нет абстрактного обобщения и типизации, но это — индивидуальность более широких исторических и смысловых масштабов. От малой индивидуальности мы переходим к большой, объемлющей индивидуальности (а не к отвлеченному типу); в большем повторяется структура меньшего.

За вторым планом поднимается последний — третий — план образов пикрохолинской войны — гротескное тело великанов, пиршественные образы, разъятое на части тело, потоки мочи, превращение крови в вино и битвы в пир, карнавальное развенчание короля Пикрохола и т. п., то есть народно-праздничный карнавальный план пикрохолинской войны, разобранный нами ранее.

Этот третий — народно-праздничный — план также индивидуален и конкретен, но это — наиболее широкая, всеобъемлющая универсальная индивидуальность. В то же время в народно-праздничных образах этого плана раскрывается наиболее глубокий смысл исторического процесса, выходящий далеко за пределы не только современности в узком смысле, но и всей эпохи

Рабле. В них раскрывается *народная точка зрения* на войну и мир, на агрессора, на власть, на будущее. В свете этой народной, тысячелетиями слагавшейся и отстаивавшейся точки зрения раскрывается *веселая относительность* как самих событий, так и всей политической проблематики эпохи. В этой веселой относительности не *стираются*, конечно, *различия* между справедливым и несправедливым, правым и неправым, прогрессивным и реакционным *в разрезе данной эпохи и ближайшей современности*,— но различия эти *утрачивают свою абсолютность*, свою *одностороннюю и ограниченную серьезность*.

Народно-праздничный универсализм проникает во все образы Рабле, он осмысливает и приобщает к *последнему целому* каждую деталь, каждую подробность. Все эти знакомые, увиденные индивидуально-единственные вещи и топографические подробности, наполняющие первый план образов, приобщены *большому индивидуальному целому мира, двутелому, становящемуся целому, раскрывающемуся в потоке хвалы и брани*. В этих условиях не может быть и речи ни о каком натуралистическом *распылении* действительности и ни *о какой отвлеченной тенденциозности*.

Мы говорили об образах пикрохолинской войны. Но второй расширенный план действительности есть и у всех образов романа Рабле. Все они связаны с актуальнейшими политическими событиями и проблемами своего времени.

Во всех вопросах высокой политики своей эпохи Рабле был отлично осведомлен. С 1532 года начинается его тесная связь с братьями Дю Белле. Оба брата стояли в самом центре политической жизни своего времени. При Франциске I кардинал Жан Дю Белле возглавлял как бы бюро дипломатической и литературной пропаганды, которой в то время стали придавать исключительно большое значение. Целый ряд памфлетов, выходивших в Германии, Нидерландах, Италии и, конечно, в самой Франции, писался или инспирировался братьями Дю Белле. Они повсюду, во всех странах, имели свою дипломатическую и литературную агентуру.

Тесно связанный с братьями Дю Белле, Рабле мог овладеть высокой политикой эпохи в ее, так сказать, первоисточниках. Он был непосредственным свидетелем того, как эта высокая политика творилась. Он был, вероятно, посвящен во многие секретные замыслы и планы королевской власти, осуществляемые руками братьев Дю Белле. Он сопровождал Жана Дю Белле во время трех его поездок в Италию с весьма важными дипломатическими миссиями к папе. Он состоял при Гильоме Дю Белле во время оккупации Францией Пьемонта. Он присутствовал при историческом свидании Франциска I с Карлом V в Эг-Морт, находясь в свите короля. Таким образом, Рабле оказывался непосредственным свидетелем важнейших политических акций своего времени. Они совершались на его глазах и в непосредственной близости от него.

Начиная с «Гаргантюа» (т. е. хронологически со второй книги), актуально-политические вопросы играют в романе весьма существенную роль. Помимо прямой политической тематики, последние три книги романа полны более или менее ясных для нас аллюзий на различные политические события и на различных деятелей эпохи.

Проследим основные актуально-политические темы третьей и четвертой книг.

Мы уже говорили, что центральный образ пролога к «Третьей книге» — оборона Коринфа — отражает современные оборонные мероприятия Франции, в частности, Парижа, в связи с ухудшением отношений с императором. Мероприятия эти проводились Жаном Дю Белле, и Рабле был, по-видимому, их непосредственным свидетелем. Первые главы «Третьей книги», посвященные мудрой и гуманной политике Пантагрюэля в завоеванных землях короля Анарха, являются почти прямым прославлением политики Гильома Дю Белле в оккупированном Францией Пьемонте. Рабле находился во время этой оккупации при Гильоме Дю Белле в качестве секретаря и близкого доверенного человека и был, таким образом, непосредственным и посвященным свидетелем всех мероприятий своего шефа.

Гильом Дю Белле — сеньор Ланже — один из самых замечательных людей того времени. Он был, по-видимому, единственным из современников, кому беспощадно трезвый и требовательный Рабле не мог отказать в из-

вестном уважении. Образ сеньора Ланже поразил его и оставил след в его романе.

Рабле был тесно связан с Гильомом Дю Белле на последнем этапе его политической деятельности; он присутствовал и при его кончине, он набальзамировал его тело и доставил его к месту погребения. Он вспоминает о последних минутах сеньора Ланже в «Четвертой книге» романа.

Политика Гильома Дю Белле в Пьемонте завоевала глубокие симпатии Рабле. Дю Белле стремился прежде всего привлечь на свою сторону население оккупированных областей; он старался поднять экономику Пьемонта; армии было запрещено угнетать население, и она была подчинена строгой дисциплине. Более того, Дю Белле завез в Пьемонт огромное количество хлеба и распределил его среди населения, на что затратил и все свое личное состояние[1]. Это было в те времена совершенно новым и неслыханным в методах военной оккупации. Первая глава «Третьей книги» изображает эту пьемонтскую политику сеньора Ланже. Ведущий раблезианский мотив главы — плодородие и всенародное изобилие. Он начинает с плодородия утопийцев (подданных Пантагрюэля), а затем вводит прославление оккупационной политики Дю Белле (в данном случае — Пантагрюэля):

«Да будет вам известно, гуляки, что для того, чтобы держать в повиновении и удержать вновь завоеванную страну, вовсе не следует (как ошибочно полагали иные тиранического склада умы, этим только навредив себе и себя же опозорив) грабить народ, давить, душить, разорять, притеснять и управлять им с помощью железных палок; одним словом, не нужно есть и пожирать народ, вроде того царя, которого Гомер называет неправедным демовором, то есть пожирателем народа... Словно новорожденного младенца, народ должно поить молоком, нянчить, занимать. Словно вновь посаженное деревцо, его должно подпирать, укреплять, охранять от всяких бурь, напастей и повреждений. Словно человека, оправившегося от продолжительной и тяжкой болезни и постепенно выздоравливающего, его должно лелеять, беречь, подкреплять...» (кн. III, гл. 1).

---

[1] После его смерти наследникам почти ничего не пришлось получить. Даже пенсия, завещанная им Рабле, по-видимому, так и не выплачивалась последнему из-за отсутствия средств.

Мы видим, что все это прославление актуального политического метода глубоко проникнуто народно-праздничной концепцией рождающегося, кормящегося, растущего и возрождающегося всенародного тела. Рост и обновление — ведущие мотивы в образе народа. Народ — это новорожденный младенец, вспаиваемый молоком, вновь посаженное растущее деревцо, выздоравливающий, возрождающийся организм. Властитель народа — это кормящая мать, садовник, исцеляющий врач. И дурному властителю дается также гротескно-телесное определение: это — «пожиратель народа», «глотающий и пожирающий народ».

Эти чисто раблезианские и вместе с тем карнавально-праздничные образы народа и властителя необычайно расширяют и углубляют актуально-политический, остро злободневный вопрос пьемонтской оккупации. Они приобщают этот момент к большому целому растущего и обновляющегося мира.

Сеньор Ланже, как мы уже сказали, оставил глубокий след во всей третьей и четвертой книгах романа. Воспоминания об его образе и последних минутах его жизни играют существенную роль в тех главах «Четвертой книги», которые посвящены смерти героев и которые по своему почти вполне серьезному тону довольно резко выделяются из всего романа. Основа, заимствованная у Плутарха, сочетается здесь с образами кельтской героики из цикла странствий в северо-западную страну смерти (в частности, из «Путешествия святого Брендана»). Все эти главы о смерти героев — своего рода реквием сеньору Ланже.

Но более того, сеньор Ланже определил и образ самого героя третьей и четвертой книг, то есть образ Пантагрюэля. Ведь Пантагрюэль последних двух книг уже не похож на мистерийного чертенка, пробудителя жажды, героя веселых фацетий. Он становится в значительной мере идеальным образом мудреца и властителя. Вот как он охарактеризован в «Третьей книге»: «Я уже вам говорил и еще раз повторяю: то был лучший из всех великих и малых людей, какие когда-либо опоясывались мечом. Во всем он видел только одно хорошее, любой поступок истолковывал в хорошую сторону. Ничто не удручало его, ничто не возмущало. Потому-то он и являл

собой сосуд божественного разума, что никогда не расстраивался и не волновался. Ибо все сокровища, над коими раскинулся небесный свод и которые таит в себе земля, в каком бы измерении ее ни взять: в высоту, в глубину, в ширину или же в длину, не стоят того, чтобы из-за них волновалось наше сердце, приходили в смятение наши чувства и разум» (кн. III, гл. II).

В образе Пантагрюэля ослабляются мифические и карнавальные черты. Он становится более человечным и героичным, но одновременно он приобретает и несколько отвлеченный и хвалебно-риторический характер. Это изменение образа Пантагрюэля совершилось, по-видимому, под воздействием впечатлений от личности сеньора Ланже, образ которого Рабле и попытался увековечить в своем «Пантагрюэле»[1].

Однако эту идентификацию Пантагрюэля с сеньором Ланже нельзя преувеличивать: это лишь один из моментов образа, основа которого остается фольклорной, следовательно, более широкой и глубокой, чем риторическое прославление сеньора Ланже.

«Четвертая книга» полна аллюзий на современные политические события и актуальные вопросы. Мы видели, что и самый маршрут путешествия Пантагрюэля сочетает в себе древний кельтский путь в утопическую страну смерти и возрождения с реальными колониальными исканиями того времени — с путем Жака Картье.

В эпоху написания «Четвертой книги» резко обострилась борьба Франции против папских притязаний. Это нашло свое отражение в главах о декреталиях. В то время, когда эти главы писались, они носили почти официальный характер и соответствовали галликанской политике королевской власти, но когда книга вышла в свет, конфликт с папой был почти полностью улажен; таким образом, публицистическое выступление Рабле несколько запоздало.

Аллюзии на актуальные политические события содержатся и в таких важных эпизодах «Четвертой книги», как эпизод колбасной войны (борьба женевских кальвинистов) и эпизод бури (Тридентский собор).

Ограничимся приведенными фактами. Все они достаточно свидетельствуют о том, насколько политическая современность, ее события,

---

[1] Идентификацию Гильома Дю Белле и Пантагрюэля последовательно проводит Лот (с. 387 и далее).

ее задачи и проблемы отражались в романе Рабле. Книга Рабле — своего рода «обозрение», настолько она актуальна и злободневна. Но в то же время проблематика раблезианских образов несравненно шире и глубже любого обозрения, выходя далеко за пределы ближайшей современности и всей эпохи.

В борьбе сил своей эпохи Рабле занимал самые передовые и прогрессивные позиции. Королевская власть была для него воплощением того нового начала, которому принадлежало ближайшее историческое будущее — начала национального государства. Поэтому он одинаково враждебно относился как к претензиям папства, так и к претензиям империи на высшую наднациональную власть. В этих претензиях папы и императора он видел умирающее прошлое готических веков, в национальном же государстве он видел новое и молодое начало народной и государственной исторической жизни. Это была его прямая и в то же время вполне искренняя позиция.

Такой же прямой, открытой и искренней была и его позиция в науке и культуре: он был убежденным сторонником гуманистической образованности с ее новыми методами и оценками. В области медицины он требовал возврата к подлинным источникам медицины античной — к Гиппократу и Галену — и был врагом арабской медицины, извратившей античные традиции. В области права он также требовал возврата к античным источникам римского права, не замутненным варварскими толкованиями невежественных средневековых комментаторов. В военном деле, во всех областях техники, в вопросах воспитания, архитектуры, спорта, одежды, быта и нравов он был убежденным сторонником всего того нового и передового, что в его время могучим и неудержимым потоком хлынуло из Италии. Во всех областях, оставивших след в его романе (а роман его энциклопедичен), он был передовым человеком своей эпохи. Он обладал исключительным чувством нового, но не просто нового, не новизны и моды, — а того существенно нового, которое действительно рождалось из смерти старого и которому действительно принадлежало будущее. Умение почувствовать, выбрать и показать это

существенно новое, рождающееся было у Рабле исключительно развито.

Эти свои передовые позиции в области политики, культуры, науки и быта Рабле прямо и односмысленно выражал в отдельных местах своего романа, в таких, например, эпизодах, как воспитание Гаргантюа, Телемское аббатство, письмо Гаргантюа Пантагрюэлю, рассуждение Пантагрюэля о средневековых комментаторах римского права, беседа Грангузье с паломниками, прославление оккупационной политики Пантагрюэля и т. п. Все эти эпизоды в большей или меньшей степени риторичны, и в них преобладает книжный язык и официальный стиль эпохи. Здесь мы слышим прямое и почти до конца серьезное слово. Это слово новое, передовое, последнее слово эпохи. И в то же время это вполне искреннее слово Рабле.

Но если бы в романе не было других эпизодов, другого слова, другого языка и стиля,— то Рабле был бы одним из передовых, но рядовых гуманистов эпохи, пусть и первого ряда; он был бы чем-то вроде Бюде. Но он не был бы гениальным и единственным Рабле.

Последнее слово эпохи, искренне и серьезно утверждаемое, все же не было еще последним словом самого Рабле. Как бы оно ни было прогрессивно, Рабле знал меру этой прогрессивности; и хотя он произносил последнее слово своей эпохи серьезно,— он знал меру этой серьезности. Действительно последнее слово самого Рабле — это веселое, вольное и абсолютно трезвое народное слово, которое нельзя было подкупить той ограниченной мерой прогрессивности и правды, которая была доступна эпохе. Этому веселому народному слову были открыты гораздо более далекие перспективы будущего, пусть положительные очертания этого будущего и были еще утопическими и неясными. Всякая определенность и завершенность, доступные эпохе, были в какой-то мере смешными, ибо были все же ограниченными. Но смех был веселым, ибо всякая ограниченная определенность (и потому завершенность), умирая и разлагаясь, прорастала новыми возможностями.

Последнее слово самого Рабле нужно поэтому искать не в перечисленных нами прямых и риторизованных эпизодах романа, где слова почти однозначны и одно-

смысленны и почти до конца серьезны,— а в той народно-праздничной стихии образов, в которую погружены и эти эпизоды (почему они и не становятся до конца односторонними и ограниченно серьезными). Как бы ни был Рабле серьезен в этих эпизодах и в своих прямых и односмысленных высказываниях, он всегда оставляет веселую лазейку в более далекое будущее, которое сделает смешными относительную прогрессивность и относительную правду, доступные его эпохе и ближайшему зримому будущему. Поэтому Рабле никогда не исчерпывает себя в своих прямых высказываниях. Это, конечно, не романтическая ирония, это народная широта и требовательность, переданные ему со всею системой народно-праздничных смеховых форм и образов.

* * *

Таким образом, современная действительность, так широко и полно отраженная в романе Рабле, освещена народно-праздничными образами. В их свете даже лучшие перспективы этой действительности представляются все же ограниченными и далекими от народных идеалов и чаяний, воплощенных в народно-праздничных образах. Но вследствие этого современная действительность вовсе не утрачивала своей конкретности, наглядности и живости. Напротив, в исключительно трезвом свете народно-праздничных образов все вещи и явления действительности приобретали особенную выпуклость, полноту, материальность и индивидуальность. Они освобождались от всех узких и догматических смысловых связей. Они раскрывались в абсолютно вольной атмосфере. Этим определяется и исключительное богатство и многообразие вещей и явлений, вовлеченных в роман Рабле.

Произведение Рабле, как и все большие произведения эпохи, глубоко энциклопедично. Нет такой отрасли знания и практической жизни, которая не была бы представлена, притом и в своих специальных деталях, в его романе. Современная раблезистика — особенно велика в этом деле заслуга Сенеана — показала исключительную и поражающую компетентность Рабле во всех областях, которых он касался. В результате ряда специальных ра-

бот в настоящее время может считаться доказанной широкая и беукоризненная осведомленность нашего автора не только в медицине и различных отраслях естествознания, но и в юриспруденции, в архитектуре, в военном искусстве, в морском деле, в кулинарии, в соколиной охоте, в играх и спортивных упражнениях, в нумизматике и т. п. Номенклатура, словарь этих многообразных отраслей знания и жизненной практики в романе Рабле поражает не только своим богатством и полнотой, но и замечательным знанием тех тончайших технических оттенков выражения, которые бывают доступны только специалисту. Какой бы специальный термин или профессиональное выражение Рабле ни употреблял, он употребляет его с верностью и точностью мастера, а не дилетанта. В середине прошлого века были высказаны серьезные сомнения в правильности и компетентности употребления Рабле его богатого морского словаря. Эти сомнения были высказаны морским специалистом Жалем. Но Сенеан доказал несправедливость и необоснованность всех этих сомнений: и в морском деле компетенция Рабле оказывается основательной и солидной.

Эта энциклопедическая осведомленность Рабле и исключительное богатство его мира имеют одну замечательную особенность, недостаточно оцененную раблезистами: преобладает в них все *новое*, *свежее*, *первичное*. Энциклопедия его — энциклопедия *нового мира*. Она была конкретной и вещной, и многие из этих вещей впервые вступали в живой кругозор современников Рабле, впервые обретали имя или обновляли старое имя новым значением. Мир вещей и мир слов (языка) подвергались в ту эпоху громадному расширению и обогащению, существенному обновлению и резким и своеобразным перегруппировкам.

Всем известно, какая громадная и разнообразная масса новых вещей впервые вступила в ту эпоху в кругозор человечества. Во Францию это новое пришло с некоторым запозданием, но зато почти сразу могучим потоком. Поток этот хлынул из Италии с начала итальянских войн, все усиливаясь и расширяясь. Жизнь Рабле приходится как раз на то время, когда поток этот был всего шире и неудержимее. Так как тесный контакт с Италией начался с контакта между двумя армиями, а уже затем между двумя народами, то сначала хлынули новые вещи военного дела и военной техники, затем — мореходства, затем архитектуры, и уже во вторую оче-

редь стали обновляться остальные области жизни — индустрия, коммерция, быт и искусство. Вместе с новыми вещами появились новые слова: язык наводнился итальянизмами, грецизмами, латинизмами, неологизмами. Нужно подчеркнуть, что все это не просто отдельные новые вещи: эти вещи обладали силой обновлять вокруг себя и остальные старые вещи, переоформлять их; они заставляли их приспособляться к себе, как это свойственно, например, всем открытиям и новоизобретениям техники.

Рабле проявлял исключительную любовь и чуткость к существенной новизне вещей и имен. Он не только не отставал от века,— он часто шел впереди его. Его военная номенклатура отражает (рядом с некоторыми архаизмами) новейшую военную технику, особенно богато — в области военной инженерии. Многие слова впервые зарегистрированы на его страницах.

В курсе всего нового была также и архитектурная номенклатура Рабле. Эта область занимает в его романе довольно существенное место. Его архитектурный словарь полон новыми и обновляющими терминами, многие из которых он употребляет один из первых. Так, новое и обновляющее (по своему значению в новой архитектуре) слово «symetrie» почти впервые появляется на его страницах. Такой же абсолютно свежий еще характер впервые увиденного и впервые названного носят у него такие явления и слова, как «peristyle», «portique», «architrave», «frize». Все эти слова и названные ими вещи не просто новы, как отдельные изолированные явления: они обладают силой обновлять и перестраивать все архитектурные представления эпохи.

И в номенклатуре всех остальных областей знания и практики мы встречаем ту же громадную роль новых и обновляющих слов и вещей. Эта номенклатура богата и старыми словами, в ней много и архаизмов. Рабле искал полноту и многообразие во всем и повсюду, но новое у него всегда акцентировано и всегда использована обновляющая и заражающая сила нового.

Переходим к одному очень важному явлению стилистической жизни слова в романе Рабле.

Громадное количество элементов языка Рабле почерпнуто им из устных источников: это — девственные слова, которые впервые из гущи народной жизни, из стихии устной речи вошли в систему речи письменной и печатной. Даже слова-

ри почти всех отраслей науки в очень значительной своей части пришли из устной речи и *впервые* приобщились *книжному контексту, систематической книжной мысли, письменно-книжной интонации, письменно-книжной синтаксической конструкции*. Наука в эпоху Рабле только с величайшим трудом начала завоевывать себе право говорить и писать на национальном, вульгарном, языке, и это право тогда еще далеко не было окончательно завоевано. Ни церковь, ни университеты, ни школы этого языка еще не признавали. Рабле рядом с Кальвином был создателем французского литературного прозаического языка. Самому ему приходилось во всех сферах знания и практики (в одних больше, в других меньше) опираться на устную стихию речи, черпать из нее словесное богатство. Из этого источника слова приходили к нему совершенно *свежими, еще не отшлифованными письменно-книжным контекстом*.

Возьмем, например, его номенклатуру рыб. Она очень значительна: только в одной пятой главе «Четвертой книги» (пиршественные приношения гастролятров) он дает свыше шестидесяти названий рыб. Здесь есть и речные, и средиземноморские, и океанические рыбы. Откуда он взял этот богатый рыбный словарь? Конечно, не из книжных источников. Ихтиологические труды XVI века, принадлежащие создателям французской ихтиологии — Гийому Ронделе и Пьеру Белону, вышли в свет только в 1553—1554 годах, то есть уже после смерти Рабле. Источником осведомленности Рабле могла быть только устная речь. Названия океанических рыб он узнавал в Бретани и в Нормандии, где-нибудь в портах Сен-Мало, Дьеппа и Гавра, он непосредственно обращался к бретонским и нормандским рыбакам, из живых уст которых он и получал провинциальные местные названия рыб для своего перечня. Средиземноморские названия рыб он узнавал из уст марсельских рыбаков. Это были еще абсолютно свежие названия рыб, такие же свежие, как и сама рыба в корзинах рыбаков, которую Рабле, вероятно, при этом рассматривал. Эти названия никогда еще не звучали в письменной и книжной речи, *не были еще обработаны отвлеченно-книжным обобщающим и систематизирующим контекстом*. Они еще не соприкаса-

лись с именами чужих рыб, они соседили только со своими, например, бретонскими же рыбами, с крепкими бретонскими ругательствами и божбой, с бретонским ветром и с морским шумом. Это были, строго говоря, вовсе еще не названия рыб, это были клички, прозвища рыб, почти собственные имена местных рыб. Надлежащую степень общности и характер названий они приобретут только в книжном контексте, в сущности, впервые только под пером Ронделе или Белона, потому что в перечислениях-номинациях Рабле они еще полусобственные имена.

Дело, конечно, не в том, что Рабле узнавал эти имена из устного источника. Дело в том, что эти имена рыб, перечисленные Рабле, никогда еще в книжном контексте не бывали. Этим определялся их характер в речевом сознании Рабле и его современников. Это были еще не названия, а скорее, как мы сказали, клички и прозвища на вульгарном языке. Абстрактно-систематический момент в них был еще слабо развит; они не только не стали еще терминами ихтиологии, но не стали еще и простыми общими нарицательными именами литературного языка.

Такой же характер — в большей или меньшей степени — носят у Рабле и словари других отраслей знания. Такова еще и его медицинская номенклатура. Правда, он широко пользуется в ней неологизмами, грецизмами и латинизмами, но много черпает и из устных источников вульгарного языка. Часто рядом с ученым неологизмом он ставит и его вульгарный эквивалент (например, epiglotte и gargamelle). Особенно интересны вульгарные названия болезней. В них очень силен еще элемент собственного имени и одновременно элемент бранной клички. Многие названия болезней прямо были связаны с именами святых, которые почему-либо считались целителями или иногда возбудителями этих болезней (например, le mal saint Antoine, le mal saint Vit). Но и все вообще названия болезней в вульгарных языках легко олицетворялись, то есть воспринимались как собственные имена живых существ. В литературе эпохи мы находим изображения болезней в виде персонажей, в особенности сифилиса («La Dame Verolle»), и подагры («La Goutte»). Имена болезней иг-

рают громадную роль в клятвах и проклятиях и часто становятся бранными кличками: то на человека насылают холеру, чуму, заразу, то его самого называют холерой, чумой, заразой. Этот же характер легко приобретают и вульгарные названия половых органов. Таким образом, и в медицинской номенклатуре Рабле есть много имен еще недостаточно обобщенных и отшлифованных обобщающей книжной речью, чтобы стать нейтральными названиями литературного языка и научной терминологии.

Таким образом, девственные слова устного вульгарного языка, впервые вошедшие в систему языка литературного, близки в некоторых отношениях к собственным именам: они по-особому индивидуализированы, и в них еще слишком силен бранно-хвалебный момент, приближающий их к кличке и прозвищу; они еще недостаточно обобщены и нейтральны, чтобы стать простыми нарицательными именами литературного языка. Притом эти их свойства носят заражающий характер: при определенной организации контекста они распространяют свое влияние на другие слова, воздействуют на характер всей речи.

Мы касаемся здесь очень существенной особенности словесного стиля Рабле: между нарицательными и собственными именами у него в некоторых отношениях нет той резкой разницы, к которой мы привыкли в обычном (новом) литературном языке и стиле. Формальные различия, конечно, остаются в полной силе, но с более существенной внутренней стороны грань между ними чрезвычайно ослаблена.

Это ослабление границ между собственными и нарицательными именами носит взаимный характер. И те и другие стремятся к одной общей точке — к хвалебно-бранному прозвищу.

Мы не можем здесь углубляться в эту более специальную тему. Мы коснемся лишь ее основных и грубых линий.

Большинство собственных имен у Рабле носит характер прозвищ. Это касается не только имен, созданных самим Рабле, но и полученных им по традиции. Таковы прежде всего имена главных героев: Gargantua, Grandgousier, Gargamelle, Pantagruel — все эти четыре имени получены Рабле по традиции. Два из них — Grandgousier («Большая глот-

ка») и Gargamelle («Глотка») — имеют совершенно определенную этимологию, которая отчетливо осознавалась как традицией, так и Рабле (и, конечно, всеми его читателями).

Если имя имеет определенное и осознаваемое этимологическое значение, притом такое, которое характеризует лицо, названное этим именем, то это уже не просто имя, а прозвище. Такое имя-прозвище никогда не бывает нейтральным, так как его значение всегда включает в себя момент оценки (положительной или отрицательной), это, в сущности,— blason. Все подлинные прозвища амбивалентны, то есть носят хвалебно-бранный оттенок.

Такими очевидными именами-прозвищами и являются Grandgousier и Gargamelle. Несколько сложнее обстоит дело с Gargantua. Этимология этого имени лишена определенности[1] и, по-видимому, не осознавалась отчетливо Рабле и его современниками. В таких случаях Рабле прибегает к искусственной этимологизации имени, иногда нарочито натянутой и неправдоподобной. Так он поступает и в данном случае. Гаргантюа родился со страшным криком «лакать! лакать! лакать!». «Какая же у тебя здоровая ....!» («Que grand tu as...»),— сказал Грангузье, подразумевая глотку. По этому первому слову, сказанному отцом, ребенка и назвали Gargantua. Эта комическая этимология, в сущности, оживляет действительное значение имени — «глотка».

Такую же искусственную этимологизацию (но подругому принципу) он дает и имени «Pantagruel» («Всежаждущий»), этимология которого вовсе не осознавалась.

Все четыре имени-прозвища амбивалентны. Первые три обозначают «глотку» не как нейтральный, анатомический термин, а как хвалебно-бранный образ обжорства, проглатывания, пожирания, пира. Это тот же разинутый рот, могила-утроба, поглощение-рождение. Такое же значение имеет и этимология Пантагрюэля, как всежаждущего, раскрывающая амбивалентный смысл его традиционного образа. Отсутствие кор-

---

[1] По-испански «garganta» — горло; провансальский язык знает слово «gargantuon», что значит обжора; по-видимому, этимология Gargantua та же, что и у других героев,— горло, глотка.

ней в национальном языке, конечно, ослабляет амбивалентность этого имени[1].

Таким образом, имена, полученные Рабле по традиции, либо с самого начала являются хвалебно-бранными прозвищами, либо превращаются в такие путем искусственной этимологизации.

Такой же характер амбивалентных прозвищ носят и имена, созданные самим Рабле. В этом отношении показательно перечисление шестидесяти четырех имен поваров в «Четвертой книге» романа. Все эти имена — прозвища, характерные именно для поваров. В основу их положены главным образом названия блюд, рыб, салатов, овощей, посуды, различных кухонных принадлежностей. Например, супы дают ряд имен: Bouillonsec, Potageanart, Souppimars и др.; мясо также дает ряд имен: Soufflembayau, Cochonnet и т. д.; очень много имен образовано от сала (lard). Эта часть перечисления — громкая кухня и пир в форме собственных имен. Другая часть перечисления — прозвища бранного типа: в основе их лежат названия различных физических недостатков, уродств, нечистоплотности и т. п. Эта часть ряда имен по своей стилистической и образной природе совершенно аналогична ряду ругательств, например, тому, которым пекари награждают пастухов.

Характер бранных прозвищ носят имена советников и воинов Пикрохоля. Например, Merdaille, Racquedenare (скупердяй), Trepelu (замухрышка), Tripet (шкалик).

Образование собственных имен по типу ругательств является наиболее распространенным способом как у Рабле, так и вообще в народной комике.

Особый характер носят хвалебные имена греческого типа. Например, воины Грангузье в отличие от воинов Пикрохола носят греческие имена хвалебного типа: Sebaste (почтенный), Tolmere (смелый), Ithibol (прямой). К этому хвалебному типу принадлежат и имена таких героев Рабле, как Понократ, Эпистемон, Эстен и

[1] Хотя возможно, что какие-то корни в национальном языке и соответствующее им смутное осознание этимологического значения и были в этом слове. Так полагает Сенеан (L'influence et la réputation de Rabelais, v. II, p. 458).

даже Панург (Πανοῦργος — способный все делать, «на все руки мастер»).

Все эти греческие имена формально аналогичны прозвищам, но они риторичны и лишены подлинной амбивалентности. Эти имена подобны разобранным нами риторизованным разъединенным рядам хвалы и брани в официальных местах романа Рабле.

Подлинная амбивалентность присуща лишь тем хвалебно-бранным именам-прозвищам, корни которых уходят в почву национального языка и связанной с ним народной образности.

Ограничимся разобранными примерами. Все имена у Рабле тем или иным способом осмыслены как хвалебно-бранные прозвища или клички. Исключение составляют лишь имена реальных исторических лиц и реальных друзей автора (например, Тирако) или такие, которые должны к ним приближаться по звуковому образу (например, Рондибилис вместо Ронделе).

Но и другие собственные имена, кроме лиц, проявляют ту же тенденцию к амбивалентному хвалебно-бранному осмыслению. Мы видели, что ряд географических названий получал телесно-топографическое осмысление, например, Trou de Gibraltar, Bondes de Hercule и др. В некоторых случаях Рабле прибегает к искусственной этимологизации комического типа, как, например, при объяснении происхождения названий «Paris» и «Bauce». Здесь имеются, конечно, особые оттенки, но основная грубая линия осмысления имен и превращения их в хвалебно-бранные прозвища остается той же.

Наконец в романе имеется ряд глав, где специально разрабатывается тема имен и названий в теоретическом плане. Так, в «Третьей книге» трактуется проблема происхождения названий растений, в «Четвертой книге» развертывается карнавальная игра именами на острове Эннезин, в той же книге имеется длинное рассуждение об именах в связи с именами капитанов Riflandouille и Tailleboudin.

Собственные имена в романе Рабле стремятся, таким образом, к пределу хвалебно-бранных прозвищ и кличек. Но к тому же пределу стремятся, как мы видели, и имена нарицательные. Момент общности в раблезианском контексте ослаблен. Имена животных, птиц, рыб, растений, органов, членов и частей тела, блюд и напитков, предметов кухонной утвари и домашнего оби-

хода, оружия, частей одежды и т. д.— в романе Рабле звучат почти как имена-прозвища персонажей в своеобразной сатировой драме вещей и тела.

При анализе эпизода с подтирками мы наблюдали эту своеобразную роль вещей, как персонажей комической драмы (драма тела сочеталась с драмой вещей). Нужно подчеркнуть, что многие из вульгарных названий трав, растений и некоторых вещей, фигурировавших в качестве подтирок, были еще свежи и девственны в литературно-книжном контексте. Момент общности был в них еще слаб; это были еще не названия, а имена-прозвища. Их неожиданная роль в ряду подтирок еще более содействовала их индивидуализации. Ведь в этом своеобразном ряду они вступают в совершенно новую группировку. Они изъяты даже из тех слабых систематизирующих и обобщающих связей, в которых они до сих пор фигурировали в речи. Их индивидуально-именной характер усиливается. Кроме того, в динамическом бранном ряду подтирок резко выступает их материальность и их индивидуальная форма. Название здесь почти превращается в характерное имя-прозвище персонажа фарсовой сценки.

(Новизна вещи и ее названия или обновление старой вещи ее новым употреблением и новыми неожиданными соседствами по-особому индивидуализируют вещь и усиливают в ее названии момент собственности, приближают его к имени-прозвищу.)

Особое значение для индивидуализации названий имеет общая насыщенность раблезианского контекста собственными именами (географическими названиями и именами лиц). Мы уже говорили, что для сравнений и сопоставлений он привлекает исторически единственные вещи (например, пироги он сравнивает с бастионами города Турина). Каждой вещи он стремится дать историческую и топографическую определенность.

(Наконец особое значение имеет пародийное разрушение устаревших идеологических и смысловых связей между вещами и явлениями, а иногда даже элементарных логических связей (алогизмы coq-à-l'âne). Вещи и их названия, освобожденные от пут умирающего мировоззрения, выпущенные на волю,

приобретают особую вольную индивидуальность, и их названия приближаются к веселым именам-прозвищам. Девственные слова устного народного языка, еще недисциплинированные литературно-книжным контекстом с его строгой лексической дифференциацией и отбором, с его уточнениями и ограничениями значений и тонов, с его словесной иерархией, приносят с собой особую карнавальную свободу и индивидуальность и потому легко превращаются в имена персонажей карнавальной драмы вещей и тела.

Таким образом, одна из существеннейших особенностей в стиле Рабле заключается в том, что все собственные имена, с одной стороны, и все нарицательные названия вещей и явлений — с другой стороны, стремятся как к своему пределу к хвалебно-бранному прозвищу и кличке. Благодаря этому все вещи и явления в мире Рабле приобретают своеобразную индивидуальность: principium individuationis — хвала-брань. В индивидуализирующем потоке хвалы-брани ослабляются границы между лицами и вещами: все они становятся участниками карнавальной драмы одновременной смерти старого и рождения нового мира.

* * *

Обратим внимание еще на одну довольно характерную особенность стиля Рабле — на карнавальное использование чисел.

Античная и средневековая литература знают символическое, метафизическое и мистическое использование чисел. Существовали священные числа: три, семь, девять и др. В «Гиппократов сборник» был включен трактат «О числе семь». Это число обосновывалось здесь как кризисное число для всего мира и особенно для жизни человеческого организма. Но число и само по себе, то есть всякое число, было священным. Античность была проникнута пифагорейскими представлениями о числе как основании всего сущего, всякого строя и порядка, включая и самих богов. Средневековая символика и мистика чисел общеизвестна. Священные числа клались и в основу композиции художественных произведений, в том числе и литературных. Вспомним

Данте, у которого священные числа определяют не только построение всей вселенной, но и композицию его поэмы.

Можно, несколько упрощая, так определить основы античной и средневековой эстетики числа: число должно быть определенным, завершающим, округлым, симметричным. Только такое число может лечь в основу гармонии и завершенного (статического) целого.

Рабле совлекает с чисел их священные и символические одеяния, развенчивает их. Он профанирует число. Но это не нигилистическая, а веселая карнавальная профанация, возрождающая и обновляющая число.

В романе Рабле очень много чисел, почти ни один эпизод без них не обходится. И все они носят карнавальный и гротескный характер. Достигается это разными средствами. Иногда Рабле дает прямое пародийное снижение священных чисел: например, девять вертелов для дичи по числу девяти муз, три триумфальных столба с карнавальными аксессуарами (в эпизоде с уничтожением шестисот шестидесяти рыцарей, причем и самое число рыцарей пародийно-апокалипсическое). Но таких чисел сравнительно немного. Большинство чисел поражает и вызывает смеховой эффект своим гротескным гиперболизмом (количеством выпитого вина, съеденной пищи и т. п.). Вообще у Рабле все количественные определения, выраженные числами, безмерно преувеличены и раздуты, хватают через край, нарушают всякое правдоподобие. В них нарочито нет меры. Далее, комический эффект вызывает претензия на точность (притом чрезмерную) при таких ситуациях, когда сколько-нибудь точный подсчет вообще невозможен: например, указывается, что Гаргантюа потопил в своей моче «двести шестьдесят тысяч четыреста восемнадцать человек». Но самое главное — в самой гротескной структуре раблезианских чисел. Поясним все это на примере.

Вот небольшой отрывок из рассказа Панурга о его турецких похождениях:

«В это самое время из города, спасаясь от огня, выбежало шестьсот — да нет, какое там шестьсот! — более тысячи трехсот одиннадцати псов...» (кн. II, гл. XIV).

Здесь есть и гротескное преувеличение, да еще с резким скачком (от шестисот сразу до тысячи трехсот), и снижающий объект подсчета (псы), и совершенная ненужность и чрезмерность точности, и невозможность са-

17-205

мого подсчета, и, наконец, развенчивающее точность слово «более». Но характернее всего самая структура числа. Если бы мы прибавили единицу — тысяча триста двенадцать,— то число сразу успокоилось бы, закруглилось, завершилось, комический эффект резко бы снизился. Если же мы доведем его до тысячи пятисот двенадцати, то оно вовсе успокоится, статически завершится, утратит всю асимметрию и открытость, перестанет быть гротескным раблезианским числом.

Такова структура всех больших чисел у Рабле: все они подчеркнуто отклоняются от уравновешенных и спокойных, солидных и завершающих чисел. Возьмем уже приведенное нами число потопленных в моче — двести шестьдесят тысяч четыреста восемнадцать — и изменим его эстетическую структуру — двести пятьдесят тысяч пятьсот двадцать,— и эффект резко изменится. И еще один пример: число убитых в монастырском винограднике — тринадцать тысяч шестьсот двадцать два человека, измените несколько его структуру — двенадцать тысяч пятьсот двадцать, и вы убьете его гротескную душу. Во всем этом легко убедиться путем анализа любого большого числа у Рабле. Он строго выдерживает свой структурный принцип. Все его числа беспокойны, двусмысленны и незавершимы, как черти в средневековых дьяблериях. В структуре числа, как в капле, отражена структура всего раблезианского мира. На таком числе нельзя построить гармонической и завершенной вселенной. У Рабле господствует иная, чем в античности и высоком средневековье, эстетика числа.

Казалось бы, что нет ничего более далекого от смеха, чем число. Но Рабле и его сумел сделать смешным и на равных со всем прочим правах приобщил его к карнавальному миру своего романа.

* * *

В заключение коснемся еще одного существенного момента: особого отношения эпохи Рабле к языку и к языковому мировоззрению.

Ренессанс — единственная в истории европейских литератур и языков эпоха конца двуязычия и языковой смены. Многое, что было возможно в эту единственную и исключительную эпоху литературно-

языковой жизни, стало уже невозможным во все последующие эпохи ее.

Про художественную прозу и особенно про роман нового времени можно сказать, что они возникли на г р а н и д в у х я з ы к о в. Литературно-языковая жизнь сконцентрировалась на этой грани. Происходила напряженная взаимоориентация, взаимодействие, взаимоосвещение языков. Языки прямо и напряженно глядели в лицо друг другу: каждый осознавал себя, свои возможности и свои ограничения в с в е т е д р у г о г о я з ы к а. Эта м е ж а я з ы к о в ощущалась в отношении каждой вещи, каждого понятия, каждой точки зрения. Ведь два я з ы к а — д в а м и р о в о з з р е н и я.

Мы уже говорили в другом месте нашей работы (в I гл.), что граница раздела двух культур — народной и официальной — в некоторой своей части прямо проходила по линии раздела двух языков — народного и латинского. Народный язык, захватывая все сферы идеологии и вытесняя оттуда язык латинский, нес с собою новые точки зрения, новые формы мышления (ту же амбивалентность), новые оценки: ведь этот язык был языком жизни, материального труда и быта, языком «низких» — в большинстве своем смеховых — жанров, (фабльо, фарсов, «криков Парижа» и др.), наконец, языком вольной площадной речи (разумеется, народный язык не был единым, и в нем были официальные сферы речи). Между тем латинский язык был языком официального средневековья. Народная культура отражалась в нем слабо и несколько искаженно (главным образом в латинской ветви гротескного реализма).

Но дело не ограничивалось только двумя языками — национально-народным и средневековой латынью; с этой основною межой пересекались межи и других языков; взаимоориентация языков была сложной и многосторонней.

Историк французского языка Фердинанд Брюно, отвечая на вопрос о том, как могла быть разрешена задача перехода на народный язык именно в эпоху Ренессанса с его классическими тенденциями,— совершенно правильно указывает, что с а м о е с т р е м л е н и е Р е н е с с а н с а в о с с т а н о в и т ь л а т и н с к и й я з ы к в е г о а н т и ч н о й к л а с с и ч е с к о й ч и с т о т е н е и з б е ж н о п р е в р а щ а л о л а т и н с к и й я з ы к в м е р т в ы й я з ы к. Выдерживать эту античную классическую чистоту языка и в то же

время пользоваться им в жизненном обиходе и в предметном мире XVI века, выражать на нем все понятия и вещи живой современности не представлялось возможным. Восстановление классической чистоты языка неизбежно ограничивало его применение, ограничивало, в сущности, одной сферой стилизации. И здесь — в отношении языка — сказывается амбивалентность образа «возрождения»: другая сторона возрождения оказывается смертью. Возрождение цицероновской латыни превратило латинский язык в мертвый язык. Современность — новое время в его новизне — вырвалась из тисков цицероновской латыни и противостала ей. Современность убила классическую латынь с ее претензиями служить живым языком.

Мы видим, таким образом, что взаимоориентация между национальным языком и средневековой латынью осложнилась взаимоориентацией и взаимоосвещением этой последней с подлинной классической латынью. Одна межа пересекалась с другою межою. Цицероновская латынь осветила действительный характер средневековой латыни, ее подлинное лицо. Это подлинное лицо люди, в сущности, увидели впервые; до сих пор они владели своим языком (средневековой латынью), но не могли видеть его уродливого и ограниченного лица.

Цицероновская латынь могла поставить перед лицом средневековой латыни и «зеркало комедии»: в нем отразилась латынь «Писем темных людей».

Это взаимоосвещение классической и средневековой латыни происходило на фоне современного нового мира, который одинаково не укладывался ни в ту, ни в другую систему языка. Современность с ее новым миром осветила лицо цицероновской латыни: оно оказалось хотя и прекрасным, но мертвым[1].

Новый мир и новые общественные силы, его представлявшие, адекватнее всего выражали себя на народ-

---

[1] Современность поставила и «зеркало комедии» перед лицом ходульной стилизаторской латыни цицеронистов. Латынь макаронников — реакция на цицеронианский пуризм гуманистов. Это вовсе не пародия на кухонную латынь: латинский язык макаронников — синтаксически совершенно правильный латинский язык, но он наводнен словами родного языка с латинскими окончаниями. В формы латинских конструкций вливается совершенно чуждый античности и классике мир современных вещей и понятий.

ных национальных языках. Поэтому процесс взаимоориентации средневековой и классической латыни совершается в свете национально-народного языка. Взаимодействуют и взаиморазмежевываются в едином и неразрывном процессе три языка.

Рабле сравнил бы эту взаимоориентацию трех языков с «farce jouée à trois personnages» (т. е. фарс с тремя действующими лицами), а такие явления, как «Письма темных людей» и поэзию макаронников, можно было бы сравнить с площадной перебранкой между тремя языками. Веселая смерть языка со старческой одышкой, покашливаниями, ляпсусами изображена Рабле в речи магистра Ианотуса Брагмардо.

В этом процессе взаимоосвещения языков живая современность, то есть все новое и не бывшее раньше — новые вещи, новые понятия, новые точки зрения,— достигает исключительно острого осознания; отчетливо прощупываются рубежи времен, рубежи эпох, мировоззрений, быта. Ощущение времени и его хода в пределах одной медленной и постепенно обновляющейся системы языка никогда не может быть таким острым и отчетливым. В пределах все нивелирующей системы средневековой латыни следы времени почти совершенно стираются, сознание жило здесь как бы в вечном и неизменяющемся мире. В этой системе особенно трудно было оглядываться по сторонам во времени (как, впрочем, и в пространстве, т. е. ощущать своеобразие своей национальности и своей провинции). Но на рубеже трех языков сознание времени должно было принять исключительно острые и своеобразные формы. Сознание увидело себя на рубеже эпох и мировоззрений, оно впервые могло охватить большие масштабы для измерения хода времен, оно смогло остро ощутить свое сегодня, его непохожесть на вчера, его границы и его перспективы. Эта взаимоориентация и взаимоосвещение трех языков вдруг обнаружили, сколько старого умерло и сколько нового родилось. Современность осознала себя, увидела свое лицо. Она могла отразить это лицо и в «зеркале комедии».

Но дело не ограничилось взаимоориентацией трех языков. Процесс взаиморазмежевания совершался и на внутренней территории национальных народных язы-

ков. Ведь единого национального языка еще не было. Он лишь медленно создавался. В процессе перехода всей идеологии на национальные языки и создания новой системы единого литературного языка началась напряженная взаимоориентация диалектов внутри национальных языков, еще очень далеких от централизации. Наивное и мирное сосуществование этих диалектов окончилось. Они стали взаимоосвещаться, своеобразие их лиц стало раскрываться. Появляется и научный интерес к диалектам и их изучению, появляется и художественный интерес к использованию диалектизмов (их роль в романе Рабле громадна)[1].

Для особого отношения XVI века к диалектальным особенностям характерна такая книга, как «Веселые исследования тулузского наречия» Одд де Триора (Odde de Triors, Joyeuses Recherches de la langue Toulousaine). Эти «Веселые исследования» вышли в 1578 году и отражают значительное влияние Рабле[2]. Но подход автора к языку и к диалектам характерен для всей эпохи. Автор рассматривает особенности тулузского наречия по сравнению с общим провансальским языком главным образом под углом зрения тех двусмыслиц и веселых недоразумений, которые происходят в результате незнания этих особенностей. Диалектальные особенности и оттенки используются для своеобразной игры языками в раблезианском духе. Взаимоосвещение языков здесь прямо развертывается как веселый фарс.

Самая идея «веселой грамматики» совсем не нова. Мы уже говорили, что на протяжении всего средневековья тянется традиция грамматических фацетий. Начинает эту традицию уже упоминавшаяся нами пародийная грамматика VII века «Вергилий грамматический». Но вся эта средневековая традиция носит несколько формалистический характер, касается только латинского языка и совершенно лишена подхода к языку как целому, к своеобразной физиономии языка, к образу языка, к комике языка. А именно такой подход характерен для лингвистических и грамматических фацетий и травестий XVI века. Диалекты становятся как

---

[1] Рабле, например, очень любил гасконский диалект, как наиболее энергичный и богатый бранными выражениями, jurons и проклятиями. Эту любовь он разделял со всей своей эпохой. Хвалебную характеристику гасконского диалекта дает и Монтень («Essays», кн. II, гл. XVII).

[2] Эта книжка была переиздана F. Noulet в Тулузе в 1892 г.

бы *целостными образами*, законченными типами речи и мышления, как бы *языковыми масками*. Общеизвестна роль итальянских диалектов в комедии дель арте; за каждой маской был здесь закреплен определенный диалект итальянского языка. Нужно, впрочем, отметить, что образы языков (диалектов) и их комика даны в этой комедии довольно примитивно.

Рабле дал замечательный образ языка латинизаторов в эпизоде с лимузинским студентом в «Пантагрюэле». Подчеркиваем, что дело идет именно об *образе языка*, показанного как *целое* в его существенных моментах. И образ *этот бранный, развенчивающий*. Недаром и тематика речи студента полна непристойностей. Взбешенный его языком Пантагрюэль схватил его за горло, и несчастный с перепугу заговорил на чистом родном лимузинском наречии[1].

Если взаимоориентация и взаимоосвещение больших языков обострили и конкретизировали чувство времени и временных смен, то взаимоосвещение диалектов в пределах национального языка обостряло и конкретизировало ощущение *исторического пространства*, усиливало и осмысливало чувство местного, областного, провинциального своеобразия. Это очень существенный момент в том новом дифференцированном ощущении исторического пространства своей страны и всего мира, которое характерно для эпохи и которое нашло очень сильное и яркое выражение и в романе Рабле.

Однако и взаимоориентацией диалектов дело еще не ограничилось. Национальный язык, становясь языком идеологии и литературы, неизбежно должен был прийти в существенное соприкосновение с другими национальными языками, которые совершили этот процесс раньше и раньше овладели миром новых вещей и понятий. В отношении французского таким языком был италь-

[1] Средневековье знало только примитивный *комизм чужого языка*. Так, в мистериях довольно обычны речи на несуществующих языках, долженствующие вызывать смех своею *чуждостью и непонятностью*. Более существенно применение комики чужих языков в знаменитом фарсе «Мэтр Пателен». Здесь герой говорит на бретонском, фламандском, лимузинском, лоренском, пикардийском и нормандском наречиях, а в заключение — на макаронической латыни и на «Grimoire», то есть на несуществующем языке. Аналогичное явление есть и у Рабле в эпизоде с Панургом, отвечающим Пантагрюэлю на семи языках, в том числе на двух несуществующих.

янский. Вместе с итальянской техникой и культурой проникли во французский язык многочисленные итальянизмы. Они наводнили французский язык и вскоре вызвали против себя реакцию. Началась борьба пуристов с итальянизаторами. Проявляются и пародии на язык итальянизаторов, дающие *образ* исковерканного итальянизмами языка. Такую пародию, например, написал Анри Этьен.

Итальянизация французского языка и борьба с нею — новый и важный документ истории взаимоосвещения языков. Дело здесь идет уже о двух новых национальных языках, взаимоориентация которых вносит новый момент и в ощущение языка как *своеобразного* целого со своею ограниченностью и своими перспективами, и в ощущение времени, и в ощущение конкретного исторического пространства.

Необходимо особо упомянуть о громадном значении *переводов* в этом процессе взаимоосвещения языков. Известно, какое исключительное место занимали переводы в литературно-языковой жизни XVI века. Перевод Гомера, сделанный Салелем, был событием. Еще большим событием был знаменитый перевод Плутарха, сделанный Амио (1559). Существенное значение имели и многочисленные переводы итальянских авторов. Переводить приходилось не на готовый и сформировавшийся язык. В процессе переводов язык сам слагался и овладевал еще новым для него миром высокой идеологии и новых вещей и понятий, раскрывавшихся первоначально в формах чужого языка[1].

Мы видим, *в каком сложном пересечении рубежей языков, диалектов, наречий, жаргонов формировалось литературно-языковое сознание эпохи.* Наивное и темное сосуществование языков и диалектов кончилось, и литературно-языковое сознание оказалось не в упроченной системе своего единого и бесспорного

---

[1] О принципах переводов в XVI веке писал Этьен Доле «Способ хорошо переводить с одного языка на другой» (1540). Иоахим Дю Белле в своей «Защите и возвеличении французского языка» (1540) также уделяет принципам перевода значительное место. О переводах этой эпохи см. кн.: Villey P. Les sources d'idées au XVIe siècle. 1912. Очень ценные анализы переводческих методов эпохи дает Sturel R. Amyot, traducteur de Plutarque. Paris, 1909 (здесь дается анализ первоначального текста перевода Амио, причем вскрываются общие тенденции переводчиков XVI в.).

языка, а на меже многих языков в точке их напряженной взаимоориентации и борьбы. Языки — это мировоззрения, притом не отвлеченные, а конкретные, социальные, пронизанные системой оценок, неотделимые от жизненной практики и классовой борьбы. Поэтому каждый предмет, каждое понятие, каждая точка зрения, каждая оценка, каждая интонация оказались в точке пересечения рубежей языков-мировоззрений, оказались вовлеченными в напряженную идеологическую борьбу. В этих исключительных условиях стал невозможным какой бы то ни было языковой и речевой догматизм и какая бы то ни была речевая наивность. Язык XVI века и, в частности, язык Рабле и до сих пор еще называют иногда наивным. На самом же деле история европейских литератур не знает менее наивного языка. Его исключительные непринужденность и свобода очень далеки от наивности. Литературно-языковое сознание эпохи умело не только ощущать свой язык изнутри, но и видеть его извне, в свете других языков, ощущать его границы, видеть его как специфический и ограниченный образ во всей его относительности и человечности.

Такое активное многоязычие и способность глядеть на свой язык извне, то есть глазами других языков, делают сознание исключительно свободным по отношению к языку. Язык делается чрезвычайно пластичным даже в его формально-грамматической структуре. В художественно-идеологическом плане важна прежде всего исключительная свобода образов и их сочетаний, свобода от всех речевых норм, от всей установленной языковой иерархии. Утрачивают свою силу разделения высокого и низкого, запретного и дозволенного, священного и профанного в языке.

Влияние скрытого, веками упрочивавшегося догматизма самого языка на человеческую мысль и в особенности на художественные образы чрезвычайно велико. Где творящее сознание живет в одном и единственном языке или где языки, если оно — это сознание — причастно многим языкам, строго разграничены и не борются в нем между собою за господство, — там невозможно преодоление этого глубинного, в самом языковом мышлении заложенного догматизма. Стать вне своего

языка можно лишь там и тогда, когда происходит существенная историческая смена языков, когда эти языки, так сказать, примеряются друг к другу и к миру, когда в них начинают остро ощущаться грани времен, культур и социальных групп. Такова именно и была эпоха Рабле. И только в эту эпоху был возможен исключительный художественно-идеологический радикализм раблезианских образов.

Дитерих в своей замечательной книге «Пульчинелла», говоря о своеобразии древнего смехового искусства Нижней Италии (мимы, фарсы, комические игры, шутовство, загадки, комические импровизации и т. п.), утверждает, что все эти формы характерны для типа смешанной культуры: ведь в Нижней Италии греческая, оскская и латинская культуры и языки непосредственно соприкасались и переплетались. В груди всех южных итальянцев, как и в груди первого римского поэта Энния, жили три души. Ателланы с их комической культурой также лежат в середине греческо-оскской, а позже и римской смешанной культуры[1]. Наконец и фигура Пульчинеллы возникает из народных глубин на том же самом месте, где народы и языки постоянно смешивались[2].

Таковы утверждения Дитериха. Можно их резюмировать так: специфическое и чрезвычайно вольное смеховое слово Сицилии и Нижней Италии, аналогичное слово ателлан и наконец аналогичное же шутовское слово Пульчинеллы возникли на меже языков и культур, которые не только непосредственно соприкасались, но в известном смысле и переплетались между собою. Мы полагаем, что для смехового универсализма и радикализма этих форм их возникновение и развитие именно на меже языков имело исключительно важное значение. Указанная Дитерихом связь этих форм с многоязычием представляется нам глубоко важной. В области литературно-художественного образного творчества усилиями отвлеченной мысли, оставаясь в системе одного-единого и единственного языка, нельзя преодолеть тот более глубокий и скрытый догма-

---

[1] Dieterich A. Pulcinella, 1897, S. 82.
[2] Там же, с. 250.

тизм, который отлагается во всех формах этой системы. Совершенно новая, подлинно прозаическая, самокритическая, абсолютно трезвая и бесстрашная (и потому веселая) жизнь образа начинается только на меже языков. В замкнутой и глухой для других языков системе единственного языка образ слишком скован для той «поистине божественной дерзости и бесстыдства», которую Дитерих находит и в нижнеиталийском миме и фарсе, в ателланах (поскольку мы можем судить о них) и в народной комике Пульчинеллы[1]. Повторяю: другой язык — это другое мировоззрение и другая культура, но в их конкретной и до конца непереводимой форме. Только на рубеже языков и была возможна исключительная вольность и веселая беспощадность раблезианского образа.

Таким образом, в творчестве Рабле вольность смеха, освещенная традицией народно-праздничных форм, возведена на более высокую ступень идеологического сознания благодаря преодолению языкового догматизма. Это преодоление самого упорного и скрытого догматизма возможно было только в условиях тех острых процессов взаимоориентации и взаимоосвещения языков, которые совершались в эпоху Рабле. В языковой жизни эпохи разыгрывалась та же драма одновременности смерти и рождения, старения и обновления как отдельных форм и значений, так и целых языков-мировоззрений.

* * *

Мы рассмотрели все наиболее существенные — с нашей точки зрения — стороны творчества Рабле, и мы старались показать, что исключительное своеобразие этого творчества определяется народной смеховой культурой прошлого, могучие очертания которой раскрываются за всеми образами Рабле.

Главный недостаток современной зарубежной раблезистики в том, что она, не зная народной культуры, пытается уложить творчество Франсуа Рабле в рамки официальной культуры, понять его в едином потоке «большой», то есть официальной литературы Франции.

---

[1] «Только поистине божественная дерзость и бесстыдство Пульчинеллы,— говорит Дитерих,— способны осветить для нас характер, тон, атмосферу античного фарса и ателлан» (Dieterich A. Pulcinella, S. 266).

Поэтому раблезистика и не способна овладеть тем, что является самым существенным в творчестве Рабле. Мы же в нашей работе попытались понять Рабле именно в потоке народной культуры, которая всегда, на всех этапах своего развития, противостояла официальной культуре господствующих классов и вырабатывала свою особую точку зрения на мир и особые формы его образного отражения.

Литературоведение и эстетика исходят обычно из суженных и обедненных проявлений смеха в литературе последних трех веков, и в эти свои узкие концепции смеха и комического они пытаются втиснуть и смех Ренессанса; между тем как эти концепции далеко не достаточны даже для понимания Мольера. Рабле — наследник и завершитель тысячелетий народного смеха. Его творчество — незаменимый ключ к пониманию смеховой культуры в ее наиболее сильных, глубоких и оригинальных проявлениях.

* * *

Наше исследование — только первый шаг в большом деле изучения народной смеховой культуры прошлого. Возможно, что этот первый шаг еще недостаточно тверд и еще не вполне правилен. Но в важности самой задачи, нами поставленной, мы глубоко убеждены. Нельзя правильно понять культурную и литературную жизнь и борьбу прошлых эпох истории человечества, игнорируя особую народную смеховую культуру, которая всегда существовала и которая никогда не сливалась с официальной культурой господствующих классов. В освещении прошлых эпох мы слишком часто принуждены «верить на слово каждой эпохе», то есть верить ее официальным — в большей или меньшей степени — идеологам, потому что мы не слышим голоса самого народа, не умеем найти и расшифровать его чистого и беспримесного выражения (так, мы до сих пор еще очень односторонне представляем себе средневековье и его культуру).

Все акты драмы мировой истории проходили перед смеющимся народным хором[1]. Не слыша этого хора, нельзя понять и драмы в ее целом. Предста-

[1] Народ, конечно, и сам участник драмы мировой истории, но от других участников он отличается (помимо других отличий) способностью и правом смеяться амбивалентным смехом.

вим себе пушкинского «Бориса Годунова» без народных сцен,— такое представление о драме Пушкина было бы не только неполным, но и искаженным. Ведь каждое действующее лицо драмы выражает ограниченную точку зрения, и подлинный смысл эпохи и ее событий в трагедии раскрывается только вместе с народными сценами. Последнее слово у Пушкина принадлежит народу.

Наш образ — это не простое метафорическое сравнение. Каждая эпоха мировой истории имела свое отражение в народной культуре. Всегда, во все эпохи прошлого, существовала площадь со смеющимся на ней народом, та самая, которая мерещилась самозванцу в кошмарном сне:

> Внизу народ на площади кипел
> И на меня указывал со смехом;
> И стыдно мне и страшно становилось...

Повторяем, каждый акт мировой истории сопровождался хоровым смехом. Но не во всякую эпоху смеховой хор имел такого корифея, как Рабле. И хотя он был к о р и ф е е м народного хора только в эпоху Ренессанса, он с такою ясностью и полнотою раскрыл своеобразный и трудный язык смеющегося народа, что его творчество проливает свет и на народную смеховую культуру других эпох.

Приложение

РАБЛЕ И ГОГОЛЬ

(Искусство слова и народная смеховая культура[1])

В книге о Рабле мы стремились показать, что основные принципы творчества этого великого художника определяются народной смеховой культурой прошлого. Один из существенных недостатков современного литературоведения состоит в том, что оно пытается уложить всю литературу — в частности, ренессансную — в рамки официальной культуры. Между тем творчество того же Рабле можно действительно понять только в потоке народной культуры, которая всегда, на всех этапах своего развития противостояла официальной культуре и вырабатывала свою особую точку зрения на мир и особые формы его образного отражения.

Литературоведение и эстетика исходят обычно из суженных и обедненных проявлений смеха в литературе последних трех веков, и в эти свои узкие концепции смеха и комического они пытаются втиснуть и смех Ренессанса; между тем эти концепции далеко не достаточны даже для понимания Мольера.

Рабле — наследник и завершитель тысячелетий народного смеха. Его творчество — незаменимый ключ ко всей европейской смеховой культуре в ее наиболее сильных, глубоких и оригинальных проявлениях.

Мы коснемся здесь самого значительного явления смеховой литературы нового времени — творчества Гоголя. Нас интересуют только элементы народной смеховой культуры в его творчестве.

Мы не будем касаться вопроса о прямом и косвенном (через Стерна и французскую натуральную школу) влиянии Рабле на Гоголя. Нам важны здесь такие черты творчества этого последнего, которые — независимо от Рабле — определя-

[1] Настоящая статья представляет собой фрагмент из диссертации М. М. Бахтина «Рабле в истории реализма», не вошедший в книгу «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

ются непосредственной связью Гоголя с народно-праздничными формами на его родной почве.

Украинская народно-праздничная и ярмарочная жизнь, отлично знакомая Гоголю, организует большинство рассказов в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» — «Сорочинскую ярмарку», «Майскую ночь», «Ночь перед Рождеством», «Вечер накануне Ивана Купала». Тематика самого праздника и вольно-веселая праздничная атмосфера определяют сюжет, образы и тон этих рассказов. Праздник, связанные с ним поверья, его особая атмосфера вольности и веселья выводят жизнь из ее обычной колеи и делают невозможное возможным (в том числе и заключение невозможных ранее браков). И в названных нами чисто праздничных рассказах, и в других существеннейшую роль играет веселая чертовщина, глубоко родственная по характеру, тону и функциям веселым карнавальным видениям преисподней и дьяблериям[1]. Еда, питье и половая жизнь в этих рассказах носят праздничный, карнавально-масленичный характер. Подчеркнем еще громадную роль переодеваний и мистификаций всякого рода, а также побоев и развенчаний. Наконец, гоголевский смех в этих рассказах — чистый народно-праздничный смех. Он амбивалентен и стихийно-материалистичен. Эта народная основа гоголевского смеха, несмотря на его существенную последующую эволюцию, сохраняется в нем до конца.

Предисловия к «Вечерам» (особенно в первой части) по своему построению и стилю близки к прологам Рабле. Построены они в тоне подчеркнуто фамильярной болтовни с читателями; предисловие к первой части начинается с довольно длинной брани (правда, не самого автора, а предвосхищаемой брани читателей): «Это что за невидаль: *Вечера на хуторе близ Диканьки?* Что это за вечера? И швырнул в свет какой-то пасичник!..» И далее характерные ругательства («какой-нибудь оборвавшийся мальчишка, посмотреть — дрянь, который копается на заднем дворе...»), божба и проклятия («хоть убей», «черт бы спихнул с моста отца их» и др.). Встречается такой характерный образ: «Рука Фомы Григорьевича, вместо того чтобы показать ш и ш, протянулась к к н и ш у». Вставлен рассказ про латинизирующего школьника (ср. эпизод с лимузинским студентом у Рабле). К концу предисловия дается изображение ряда кушаний, то есть пиршественных образов.

---

[1] Подчеркнем совершенно карнавальный образ игры в дурачки в преисподней в рассказе «Пропавшая грамота».

Приведем очень характерный образ пляшущей старости (почти пляшущей смерти) из «Сорочинской ярмарки»: «Все танцовало. Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. Беспечные! даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подтанцывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую чету».

В «Миргороде» и в «Тарасе Бульбе» выступают черты гротескного реализма. Традиции гротескного реализма на Украине (как и в Белоруссии) были очень сильными и живучими. Рассадником их были по преимуществу духовные школы, бурсы и академии (в Киеве был свой «холм святой Женевьевы» с аналогичными традициями). Странствующие школяры (бурсаки) и низшие клирики, «мандрованые дьяки», разносили устную рекреативную литературу фаций, анекдотов, мелких речевых травестий, пародийной грамматики и т. п. по всей Украине. Школьные рекреации с их специфическими нравами и правами на вольность сыграли на Украине свою существенную роль в развитии культуры. Традиции гротескного реализма были еще живы в украинских учебных заведениях (не только духовных) во времена Гоголя и даже позже. Они были живы в застольных беседах украинской разночинной (вышедшей преимущественно из духовной среды) интеллигенции. Гоголь не мог не знать их непосредственно в живой устной форме. Кроме того, он отлично знал их из книжных источников. Наконец, существенные моменты гротескного реализма он усвоил у Нарежного, творчество которого было глубоко проникнуто ими. Вольный рекреационный смех бурсака был родствен народно-праздничному смеху, звучавшему в «Вечерах», и в то же время этот украинский бурсацкий смех был отдаленным киевским отголоском западного «risus paschalis» (пасхального смеха). Поэтому элементы народно-праздничного украинского фольклора и элементы бурсацкого гротескного реализма так органически и стройно сочетаются в «Вие» и в «Тарасе Бульбе», подобно тому как аналогичные элементы три века перед тем органически сочетались и в романе Рабле. Фигура демократического безродного бурсака, какого-нибудь Хомы Брута, сочетающего латинскую премудрость с народным смехом, с богатырской силой, с безмерным

аппетитом и жаждой, чрезвычайно близка к своим западным собратьям, к Панургу и особенно — к брату Жану.

В «Тарасе Бульбе» внимательный анализ, кроме всех этих моментов, нашел бы и родственные Рабле образы веселого богатырства, раблезианского типа гиперболы кровавых побоищ и пирови, наконец, в самом изображении специфического строя и быта вольной Сечи обнаружил бы и глубокие элементы народно-праздничного утопизма, своего рода украинских сатурналий. Много в «Тарасе Бульбе» и элементов карнавального типа, например, в самом начале повести: приезд бурсаков и кулачный бой Остапа с отцом (в пределе — это «утопические тумаки» сатурналий).

В петербургских повестях и во всем последующем творчестве Гоголя мы находим и другие элементы народной смеховой культуры, и находим прежде всего в самом стиле. Здесь не подлежит сомнению непосредственное влияние форм площадной и балаганной народной комики. Образы и стиль «Носа» связаны, конечно, со Стерном и со стернианской литературой; эти образы в те годы были ходячими. Но ведь в то же время как самый гротескный и стремящийся к самостоятельной жизни нос, так и темы носа Гоголь находил в балагане у нашего русского Пульчинеллы, у Петрушки. В балагане он находил и стиль вмешивающейся в ход действия речи балаганного зазывалы, с ее тонами иронического рекламирования и похвал, с ее алогизмами и нарочитыми нелепицами (элементы «кокаланов»). Во всех этих явлениях гоголевского стиля и образности стернианство (а следовательно, и косвенное влияние Рабле) сочеталось с непосредственным влиянием народной комики.

Элементы «кокаланов» — как отдельные алогизмы, так и более развитые словесные нелепицы — очень распространены у Гоголя. Они особенно часты в изображении тяжб и канцелярской волокиты, в изображении сплетен и пересудов, например в предположениях чиновников о Чичикове, в разглагольствованиях на эту тему Ноздрева, в беседе двух дам, в разговорах Чичикова с помещиками о покупке мертвых душ и т. п. Связь этих элементов с формами народной комики и с гротескным реализмом не подлежит сомнению.

Коснемся наконец еще одного момента. В основе «Мертвых душ» внимательный анализ раскрыл бы формы веселого (карнавального) хождения по преисподней, по стране смерти. «Мертвые души» — это интереснейшая параллель к четвертой книге Рабле, то есть путешествию Пантагрюэля. Недаром, конечно, загробный момент присутствует в самом замысле

и заголовке гоголевского романа («Мертвые души»). Мир «Мертвых душ» — мир веселой преисподней. По внешности он больше похож на преисподнюю Кеведо[1], но по внутренней сущности — на мир четвертой книги Рабле. Найдем мы в нем и отребье, и барахло карнавального «ада», и целый ряд образов, являющихся реализацией бранных метафор. Внимательный анализ обнаружил бы здесь много традиционных элементов карнавальной преисподней, земного и телесного низа. И самый тип «путешествия» («хождения») Чичикова — хронотопический тип движения. Разумеется, эта глубинная традиционная основа «Мертвых душ» обогащена и осложнена большим материалом иного порядка и иных традиций.

В творчестве Гоголя мы найдем почти все элементы народно-праздничной культуры. Гоголю было свойственно карнавальное мироощущение, правда, в большинстве случаев романтически окрашенное. Оно получает у него разные формы выражения. Мы напомним здесь только знаменитую чисто карнавальную характеристику быстрой езды и русского человека: «И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: «черт побери все!» — его ли душе не любить ее?» И несколько дальше: «...летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сем быстром мельканье, где не успевает означиться пропадающий предмет...» Подчеркнем это разрушение всех статических границ между явлениями. Особое гоголевское ощущение «дороги», так часто им выраженное, также носит чисто карнавальный характер.

Не чужд Гоголь и гротескной концепции тела. Вот очень характерный набросок к первому тому «Мертвых душ»: «И в самом деле, каких нет лиц на свете. Что ни рожа, то уж, верно, на другую не похожа. У того исправляет должность командира нос, у другого губы, у третьего щеки, распространившие свои владения даже на счет глаз, ушей и самого даже носа, который через то кажется не больше жилетной пуговицы; у этого подбородок такой длинный, что он ежеминутно должен закрывать его платком, чтобы не оплевать. А сколько есть таких, которые похожи совсем не на людей. Этот — совершенная собака во фраке, так что дивишься, зачем он носит в руке палку; кажется, что первый встречный выхватит...»

---

[1] См: Кеведо. Видения (писались в 1607—1613 гг., изданы в 1627 г.). Здесь в аду проходят представители различных классов и профессий и отдельных пороков и человеческих слабостей. Сатира почти лишена глубокой и подлинной амбивалентности.

Найдем мы у Гоголя и чрезвычайно последовательную систему превращения имен в прозвища. С какою почти теоретическою отчетливостью обнажает самую сущность амбивалентного, хвалебно-бранного прозвища гоголевское название города для второго тома «Мертвых душ» — Т ь ф у с л а в л ь! Найдем мы у него и такие яркие образцы фамильярного сочетания хвалы и брани (в форме восхищенного, благословляющего проклятия), как: «Черт вас возьми, степи, как вы хороши!»

Гоголь глубоко чувствовал м и р о с о з е р ц а т е л ь н ы й и у н и в е р с а л ь н ы й х а р а к т е р с в о е г о с м е х а и в то же время не мог найти ни подобающего места, ни теоретического обоснования и освещения для такого смеха в условиях «серьезной» культуры XIX века. Когда он в своих рассуждениях объяснял, почему он смеется, он, очевидно, не осмеливался раскрыть до конца природу смеха, его универсальный, всеобъемлющий народный характер; он часто оправдывал свой смех ограниченной моралью времени. В этих оправданиях, рассчитанных на уровень понимания тех, к кому они были обращены, Гоголь невольно снижал, ограничивал, подчас искренне пытался заключить в официальные рамки ту огромную преобразующую силу, которая вырвалась наружу в его смеховом творчестве. Первый, внешний, «осмеивающий» отрицательный эффект, задевая и опрокидывая привычные понятия, не позволял непосредственным наблюдателям увидеть положительное существо этой силы. «Но отчего же грустно становится моему сердцу?» — спрашивает Гоголь в «Театральном разъезде» (1842) и отвечает: «Никто не заметил честного лица, бывшего в моей пиесе». Открыв далее, что «это честное благородное лицо был — *смех*», Гоголь продолжает: «Он был благороден потому, что решился выступить, несмотря на низкое значение, которое дается ему в свете».

«Н и з к о е», н и з о в о е, н а р о д н о е значение и дает этому смеху, по определению Гоголя, «благородное лицо», он мог бы добавить: б о ж е с т в е н н о е лицо, ибо так смеются боги в народной смеховой стихии древней народной комедии. В существовавшие и возможные тогда объяснения этот смех (самый факт его как «действующего лица») не укладывался.

«Нет, смех значительней и глубже, чем думают,— писал там же Гоголь.— Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлеченья и забавы людей,— но тот смех, который

весь излетает из светлой природы человека, излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно-биющий родник его...

Нет, несправедливы те, которые говорят, будто возмущает смех. Возмущает только то, что мрачно, а смех светел. Многое бы возмутило человека, быв представлено в наготе своей; но, озаренное силою смеха, несет оно уже примиренье в душу... Но не слышат могучей силы такого смеха: что смешно, то низко, говорит свет; только тому, что произносится суровым, напряженным голосом, тому только дают название высокого».

«Положительный», «светлый», «высокий» смех Гоголя, выросший на почве народной смеховой культуры, не был понят (во многом он не понят и до сих пор). Этот смех, несовместимый со смехом сатирика[1], и определяет главное в творчестве Гоголя. Можно сказать, что внутренняя природа влекла его смеяться, «как боги», но он считал необходимым оправдывать свой смех ограниченной человеческой моралью времени.

Однако этот смех полностью раскрывался в поэтике Гоголя, в самом строении языка. В этот язык свободно входит нелитературная речевая жизнь народа (его нелитературных пластов). Гоголь использует непубликуемые речевые сферы. Записные книжки его буквально заполнены диковинными, загадочными, амбивалентными по смыслу и звучанию словами. Он даже намеревается издать свой «Объяснительный словарь русского языка», в предисловии к которому утверждает: «Тем более казался мне необходимым такой словарь, что посреди чужеземной жизни нашего общества, так мало свойственной духу земли и народа, извращается прямое, истинное значение коренных русских слов, одним приписывается другой смысл, другие позабываются вовсе». Гоголь остро ощущает необходимость борьбы народной речевой стихии с мертвыми, овнешняющими пластами языка. Характерное для ренессансного сознания отсутствие единого авторитетного, непререкаемого языка отзывается в его творчестве организацией всестороннего смехового взаимодействия речевых сфер. В его слове мы наблюдаем постоянное освобождение забытых или запретных значений.

Затерянные в прошлом, забытые значения начинают сообщаться друг с другом, выходить из своей скорлупы, искать применения и приложения к другим. Смысловые связи, суще-

[1] Понятие «сатира» здесь употребляется в том точном смысле слова, который установлен автором в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

ствовавшие только в контексте определенных высказываний, в пределах определенных речевых сфер, неотрывно связанных с ситуациями, их породившими, получают в этих условиях возможность возродиться, приобщиться к обновленной жизни. Иначе ведь они оставались невидимы и как бы перестали существовать; они не сохранялись, как правило, не закреплялись в отвлеченных смысловых контекстах (отработанных в письменной и печатной речи), как будто навсегда пропадали, едва сложившись для выражения живого неповторимого случая. В абстрактном нормативном языке они не имели никаких прав, чтобы войти в систему мировоззрения, потому что это не система понятийных значений, а сама говорящая жизнь. Являясь обычно как выражение внелитературных, внеделовых, внесерьезных ситуаций (когда люди смеются, поют, ругаются, празднуют, пируют — вообще выпадают из заведенной колеи), они не могли претендовать на представительство в серьезном официальном языке. Однако эти ситуации и речевые обороты не умирают, хотя литература может забывать о них или даже избегать их.

Поэтому возвращение к живой народной речи необходимо, и оно совершается уже ощутимо для всех в творчестве таких гениальных выразителей народного сознания, как Гоголь. Здесь отменяется примитивное представление, обычно складывающееся в нормативных кругах, о каком-то прямолинейном движении вперед. Выясняется, что всякий действительно существенный шаг вперед сопровождается возвратом к началу («изначальность»), точнее, к обновлению начала. Идти вперед может только память, а не забвение. Память возвращается к началу и обновляет его. Конечно, и сами термины «вперед» и «назад» теряют в этом понимании свою замкнутую абсолютность, скорее вскрывают своим взаимодействием живую парадоксальную природу движения, исследованную и по-разному истолкованную философией (от элеатов до Бергсона). В приложении к языку такое возвращение означает восстановление его действующей, накопленной памяти в ее полном смысловом объеме. Одним из средств этого восстановления-обновления и служит смеховая народная культура, столь ярко выраженная у Гоголя.

Смеховое слово организуется у Гоголя так, что целью его выступает не простое указание на отдельные отрицательные явления, а вскрытие особого аспекта мира как целого.

В этом смысле зона смеха у Гоголя становится зоной контакта. Тут объединяется противоречащее и несовместимое, оживает как связь. Слова влекут за собой

тотальные импрессии контактов — речевых жанров, почти всегда очень далеких от литературы. Простая болтовня (дамы) звучит в этом контексте как речевая проблема, как значительность, проступающая сквозь не имеющий, казалось бы, значения речевой сор.

В этом языке совершается непрерывное выпадение из литературных норм эпохи, соотнесение с иными реальностями, взрывающими официальную, прямую, «приличную» поверхность слова. Процесс еды, вообще разные проявления материально-телесной жизни, какой-нибудь диковинной формы нос, шишка и т. п. требуют языка для своего обозначения, каких-то новых изворотов, согласований, борьбы с необходимостью выразиться аккуратно и не задевая канон; в то же время ясно, что не задеть его не могут. Рождается расщепление, перепрыгивание смысла из одной крайности в другую, стремление удержать баланс и одновременные срывы — комическое травестирование слова, вскрывающее его многомерную природу и показывающее пути его обновления.

Этой цели служат разнузданная пляска, животные черты, проглядывающие в человеке, и т. п. Гоголь обращает особое внимание на жестикуляционный и бранный фонд, не пренебрегая никакими специфическими особенностями смеховой народной речи. Жизнь вне мундира и чина с необыкновенной силой влечет его к себе, хотя он в юности мечтал о мундире и чине. Попранные права смеха находят в нем своего защитника и выразителя, хотя он и думал всю жизнь о серьезной, трагической и моральной литературе.

Мы видим, таким образом, столкновение и взаимодействие двух миров: мира вполне легализованного, официального, оформленного чинами и мундирами, ярко выраженного в мечте о «столичной жизни», и мира, где в с е с м е ш н о и н е с е р ь е з н о, г д е с е р ь е з е н т о л ь к о с м е х. Нелепости и абсурд, вносимые этим миром, оказываются, наоборот, истинным соединительным внутренним началом другого, внешнего. Это веселый абсурд народных источников, имеющих множество речевых соответствий, точно фиксированных Гоголем.

Гоголевский мир, следовательно, находится все время в зоне контакта (как и всякое смеховое изображение). В этой зоне все вещи снова становятся осязаемыми, представленная речевыми средствами еда способна вызывать аппетит, возможно и аналитическое изображение отдельных движений, которые не теряют цельности. Все становится сущим, современным, реально присутствующим.

Характерно, что ничего существенного из того, что хочет передать Гоголь, не дается им в зоне воспоминания. Прошлое Чичикова, например, дано в далевой зоне и в ином речевом плане, чем его поиски «мертвых душ»,— здесь нет смеха. Там же, где по-настоящему раскрывается характер, действует постоянно объединяющая, сталкивающая, контактирующая со всем вокруг стихия смеха.

Важно, что этот смеховой мир постоянно открыт для новых взаимодействий. Обычное традиционное понятие о целом и элементе целого, получающем только в целом свой смысл, здесь приходится пересмотреть и взять несколько глубже. Дело в том, что каждый такой элемент является одновременно представителем какого-нибудь другого целого (например, народной культуры), в котором он прежде всего и получает свой смысл. Цельность гоголевского мира, таким образом, является принципиально не замкнутой, не самоудовлетворенной.

Только благодаря народной культуре современность Гоголя приобщается к «большому времени».

Она придает глубину и связь карнавализованным образам коллективов: Невскому проспекту, чиновничеству, канцелярии, департаменту (начало «Шинели», ругательство — «департамент подлостей и вздоров» и т. п.). В ней единственно понятны веселая гибель, веселые смерти у Гоголя — Бульба, потерявший люльку, веселый героизм, преображение умирающего Акакия Акакиевича (предсмертный бред с ругательствами и бунтом), его загробные похождения. Карнавализованные коллективы, в сущности, изъяты народным смехом из «настоящей», «серьезной», «должной» жизни. Нет точки зрения серьезности, противопоставленной смеху. Смех — «единственный положительный герой».

Гротеск у Гоголя есть, следовательно, не простое нарушение нормы, а отрицание всяких абстрактных, неподвижных норм, претендующих на абсолютность и вечность. Он отрицает очевидность и мир «само собой разумеющегося» ради неожиданности и непредвидимости правды. Он как бы говорит, что добра надо ждать не от устойчивого и привычного, а от «чуда». В нем заключена народная обновляющая, жизнеутверждающая идея.

Скупка мертвых душ и разные реакции на предложения Чичикова также открывают в этом смысле свою принадлежность к народным представлениям о связи жизни и смерти, к их карнавализованному осмеянию. Здесь также присутствует элемент карнавальной игры со смертью и границами жизни и смерти (например, в рассуждениях Собакевича о том, что

в живых мало проку, страх Коробочки перед мертвецами и поговорка «мертвым телом хоть забор подпирай» и т. д.). Карнавальная игра в столкновении ничтожного и серьезного, страшного; карнавально обыгрываются представления о бесконечности и вечности (бесконечные тяжбы, бесконечные нелепости и т. п.). Так и путешествие Чичикова незавершимо.

В этой перспективе точнее видятся нам и сопоставления с реальными образами и сюжетами крепостнического строя (продажа и покупка людей). Эти образы и сюжеты кончаются вместе с концом крепостного строя. Образы и сюжетные ситуации Гоголя бессмертны, они — в большом времени. Явление, принадлежащее малому времени, может быть чисто отрицательным, только ненавистным, но в большом времени оно амбивалентно и всегда любо, как причастное бытию. Из той плоскости, где их можно только уничтожить, только ненавидеть или только принимать, где их уже нет, все эти плюшкины, собакевичи и проч. перешли в плоскость, где они остаются вечно, где они показаны со всей причастностью вечно становящемуся, но не умирающему бытию.

Смеющийся сатирик не бывает веселым. В пределе он хмур и мрачен. У Гоголя же смех побеждает все. В частности, он создает своего рода катарсис пошлости.

Проблема гоголевского смеха может быть правильно поставлена и решена только на основе изучения народной смеховой культуры.

1940, 1970

Август — 41
Августин Блаженный — 324
Агриппа Неттесгеймский Корнелий — 398, 491
Адам де ля Аль — 21, 283—285, 289
Александр Македонский — 383, 425, 436
Алкивиад — 140, 186—187
Аллеман Беда — 134
Альберт (фон Больштедт) *Великий* — 444
Амио Жак — 169, 520
Анисимов Иван Иванович — 154
Апулей Луций — 90, 232
Ардийон Антуан — 486—488
Ариосто Лудовико — 330
Аристотель — 80, 81, 401
Аристофан — 36, 106, 112, 366, 478
Артамонов Сергей Дмитриевич — 154
Афиней — 36, 82, 111, 313, 393
Ацелин из Реймса — 319

Баиф Жан Антуан — 76
Бальзак Оноре де — 61
Беда Достопочтенный — 324
Белинский Виссарион Григорьевич — 5
Белло Реми — 80
Белон Пьер — 505, 506
Бенуа — 441—442
Бенц Рихард — 51
Бергсон Анри — 83, 533
Беркли Джон — 130
Берни Франческо — 125, 330, 471
Бероальд де Вервиль Франсуа — 72, 103
Бетховен Людвиг ван — 313
Блок Александр Александрович — 91
Боккаччо Джованни — 6, 25, 66, 77, 78, 84, 243, 299, 300, 376
Больнов Отто Фридрих — 304
Бонавентура — 46, 48, 49, 60
Бонавентура (св.) — 410
Босс Авраам — 200
Босх (Бос ван Акен) Иеронимус — 34, 431
Брантом Пьер де Бурдейль — 72
Брауер Макс — 43
Брейгель Питер Старший — 34, 329
Брехт Бертольт — 54
Бруно Джордано — 404
Брюно Фердинанд — 207, 515
Буланже Жак — 71, 73, 116, 144
Бурдах Конрад — 65—67
Буркело Феликс — 63, 87
Буркхардт Якоб — 175
Буше Гийом — 72, 103, 171
Буше Жан — 487
Бюде Гийом — 187, 194, 501

Вазари Джорджо — 41
Вайман Семен Теодорович — 154
Валерий Максим — 452
Вандомы — 328
Вега Карпье (Лопе де Вега) Лопе Феликс де — 17, 254
Вергилий Марон Публий — 19, 27, 120, 121, 338, 339, 344, 349, 392, 428, 518
Вероццано — 439, 440
Верцман Израиль Ефимович — 154
Веселовский Александр Николаевич — 98, 106—107, 151—153, 158, 162—164, 168

Вийон Франсуа[1] — 52, 172, 192, 211
Виллетар — 63, 87
Вильнев Гильом де — 200
Винцент из Бове — 410
Вио Теофиль де — 52, 120, 328
Вире Пьер — 72, 114
Виреккер Нигеллус — 99
Витрувий — 41
Вольтер (Мари Франсуа Аруэ) — 5, 42, 106, 127, 129—133, 137, 138, 161, 169
Вультеус — 327

Гален Клавдий — 36, 179, 452, 500
Галиани Фернандо — 162
Галле — 490
Гевара Луис (Валес де Гевара) — 17
Гегель Георг Вильгельм Фридрих — 53
Гейне Генрих — 278
Геллий Авл — 82, 111, 452
Генрих II — 175
Гераклит Эфесский — 95, 163, 219, 452, 480
Гердер Иоганн Готфрид — 8, 450
Геродот — 101
Герцен Александр Иванович — 71, 106, 279
Гете Иоганн Вольфганг — 59, 117, 120, 174, 244, 270—282, 287, 307, 357, 409, 477, 478
Гиз Франсуа — 175
Гиппель Теодор Готлиб — 45
Гиппократ — 36, 79, 80, 179, 197—199, 316, 393—400, 500, 512
Гобелен — 255
Гоголь Николай Васильевич — 526—536
Гольбейн Ганс Младший — 59
Гомер — 38, 82, 137, 140, 189, 203, 312—314, 392, 428, 497, 520
Гораций Флакк Квинт — 114, 313, 456
Гордеев Е. М.— 154
Готшед Иоганн Кристоф — 43
Готье из Метца — 381
Готье Теофиль — 52
Гофман Эрнст Теодор Амадей — 45, 49, 56
Гребан Симон — 361
Гренгор Пьер — 475
Гриммельсгаузен Ганс Якоб Кристоффель — 17, 472
Грин Роберт — 328
Гюго Виктор Мари — 5, 24, 51, 52, 61, 137, 139—142, 168, 203

Д'*Альберт* Генрих — 127
Д'Амбуаз — 127
Д'Амерваль Элуа — 213
Данте Алигьери — 6, 66, 136, 137, 138, 140, 332, 410, 419, 430, 445, 446, 479, 512
Д'Ассуси Шарль — 120, 328
Дедекинд Фридрих — 75
Декарт Рене — 115
Декс Пьер — 151
Демокрит — 79, 80, 399, 452
Демосфен — 314
Деперье Бонавентура — 72, 74, 77, 257, 260
Дживелегов Алексей Карпович — 153
Дидро Дени — 42, 132
Диккенс Чарльз — 61
Диоген — 81, 140, 189, 190, 192, 195, 197, 426
Дионисий Ареопагит — 443
Дитерих Альбрехт — 39, 63, 135, 224, 244, 522—523
Добролюбов Николай Александрович — 301
Доле Этьен — 296, 399, 401, 520
Достоевский Федор Михайлович — 91, 261
Древс Г.— 63
Дризен Отто — 294, 386, 433
Думерг Эмиль — 114
Д'Этапль Лефевр — 491
Д'Этисак Жофруа — 172, 486
Д'Этуаль Пьер — 72
Дю Белле (братья) — 85, 493, 495, 496
Дю Белле Жан — 175, 495, 496
Дю Белле Гильом — 493, 496—499

[1] Здесь указаны страницы, когда поэт упоминается как историческое лицо; в тех случаях, когда в тексте книги он назван как персонаж романа Рабле, страницы не указываются и дана другая транскрипция (по переводу Н. Любимова) — Виллон.

Дю Белле Иоахим — 76, 520
Дюпон Грациан — 264
Дюрер Альбрехт — 59

Евнина Елена Марковна — 154
Еврипид — 112, 136, 380

Жаль — 503
Жан-Поль (псевдоним Иоганна Пауля Фридриха Рихтера) — 45, 50, 51, 60
Жарри Альфред — 54
Жданов Иван Николаевич — 98
Женгене — 133—134
Жоанно Элуа — 127
Жубер Лоран — 80, 82, 350
Жуковский Василий Андреевич — 161

Зороастр (Заратустра) — 81
Зенон (епископ) — 317
Золя Эмиль — 203
Зольгер Карл Вильгельм Фридрих — 134

Иван IV (Грозный) — 297, 298
Иероним — 388
*Ильвонен*Ееро — 63, 97, 98
Иннокентий III — 430
Иоанн — 319
Иоанн Златоуст — 85
Иоанн Секунд — 77, 78
Иоахим из Фиоре (Флорский) — 65, 66
Иосиф II — 270
Исидор Севильский — 381

Кайзер Вольфганг — 55—58, 60
Кальвин Жан — 114, 296, 327, 387, 499, 505
Кальдерон де ла Барка Педро — 268
Кампанелла Томмазо — 404
Кардано Джероламо — 398, 404
Карл II Лысый — 319
Карл V — 127, 194, 256, 258, 493, 494, 496
Карл VII — 208
Карл VIII — 209
Карл IX — 329
Картье Жак — 440, 442, 499
Кастильоне Бальдассарре — 267
Кеведо-и-Вильегас Франсиско — 17, 438, 530
Кейет — 426
Киприан — 85, 316, 318—319
Клеман Жаннекен — 200
Климент VII — 256
Клингер Фридрих Максимилиан — 45
Клузо Анри — 116, 144, 172
Кокийар — 456
Кокка — 256
Коллери Роже де — 209
Колонна Франческо — 260
Коместор Пьер — 431
Коперник Николай — 398
Корбейль Пьер — 90
Корнфорд Ф.-М. — 63
Корреджо (наст. имя Антонио Аллегри) — 278, 357
Кржевский Борис Аполлонович — 113, 153
Ксенофонт — 313, 316
Ктесиас Книдский — 381
Курциус Эрнст Роберт — 97
Кьеркегор Сёрен — 134

Лабрюйер Жан де — 121—124, 131, 161
Ланже (см. Гильом Дю Белле)
Латини Брюнетто — 381, 382
Лев XIII — 88
Ле Дюша — 124—125
Леманн Пауль — 63, 97—99, 317
Лемер Жан — 212, 426, 456, 491
Ле Моттё Пьер Антуан — 126, 127
Ленгленд Уильям — 376
Ленц Якоб — 45
Леонардо да Винчи — 59, 358
Лермонтов Михаил Юрьевич — 261, 473
Лессинг Готхольд Эфраим — 43
Лефран Абель — 143—149, 174, 190, 264, 296, 362, 401, 420, 422, 484, 489, 490
Ликург — 83
Лонжи Жан — 257, 260
Лот Жорж — 144, 145, 198, 398, 401, 441, 499
Лотарь II (сын Лотаря I) — 88, 319
Лукиан — 81, 82, 106, 111, 179, 194, 230, 313, 344, 373, 379, 381, 428, 429, 440
Лукреций Тит Кар — 140
Любимов Николай Михайлович — 154, 158, 191
Люблинский Владимир Сергеевич — 110
Людовик XI — 208, 209
Людовик XII — 209

Людовик XIV — 121
Люзиньян Жофруа де — 486, 487

Макробий — 36, 82, 111, 221, 313, 393
Малерб Франсуа де — 339
Мандевиль Жан де — 382
Маницциус К.— 97
Манн Томас — 54, 134
Маргарита Наваррская (или Ангулемская) — 153
Мариотт Антуан — 116
Мария Французская — 430
Марк Аврелий — 77
Маро Клеман — 78, 121, 122, 169, 467, 471, 472, 474
Маркс Карл — 75, 115, 132, 236, 480
Марси — 126, 132, 161
Марциал Марк Валерий — 82
Массне Жюль Эмиль Фредерик — 116
Матвей Лансберг — 174
Мёзер Юстус — 43, 44
Мейпс Вальтер — 323
Меландер Отто — 89
Мелетинский Елеазар Моисеевич — 10
Меллэн де Сен-Желе — 256, 257, 262
Менарди — 400
Мено — 149, 212
Мирон — 278, 307, 357
Мишле Жюль — 5, 6, 129, 138
Молан Луи — 165, 174, 175
Молине — 329
Мольер (Батист Поклен) — 42, 130, 291, 524, 526
Монтень Мишель де — 77, 82, 112, 355, 518
Монтлюк Жан де — 127
Мор Томас — 493, 494
Музиль Роберт — 134
Мэйяр — 149

Наполеон III (Луи Наполеон Бонапарт) — 340, 350
Нарежный Василий Трофимович — 528
Нери Фердинандо — 324
Неруда Пабло — 54
Неш Томас — 328
Никитин Иван Саввич — 301
Николай Леоник — 261
Ницше Фридрих — 134
Новалис (Фридрих Филипп фон Гарденберг) — 134
Новати Франческо — 63, 96—98
Нодье Шарль — 142
Ноэль дю Файль — 72, 74, 103

Овидий Публий Назон — 82, 167
Одд де Триор — 518
Одэ Шатильонский — 197, 198
Оливетан — 114
Ордерик Витал — 433

Пакье Этьен — 72, 119, 142
Парацельс — 398, 400, 404
Патрик — 430
Патрицци — 404
Паули Иоганн — 89
Перо — 132, 161
Петр I Великий — 242, 298
Петрарка Франческо — 66
Петроний Гай — 330
Пико делла Мирандолла Джованни — 403, 404
Пинский Леонид Ефимович — 40, 151, 155—157
Пифагор — 512
Плавт Тит Макций — 112
Платон — 179, 186—187, 313—316, 358, 428
Платтар Жан — 112, 144, 145, 173, 189, 487
Плиний Старший — 36, 81, 205, 348, 363, 381, 393, 452
Плутарх — 36, 78, 111, 313, 365, 393, 440—442, 498, 520
Поло Марко — 382
Помпонацци (Помпонаций) Пьетро — 401, 404
Помпоний — 164
Порта Батиста — 404
Пуатевен Франсис де — 466
Пульчи Луиджи — 214, 330, 378
Пушкин Александр Сергеевич — 99, 136, 161, 222, 525
Пюи-Эрбо — 296

Рабан Мавр — 88, 319
Рабле Антуан — 489, 490, 493
Равизиус Текстор — 364, 452
Радульф — 456, 457
Райнах Соломон — 63, 83, 86, 91, 379
Рафаэль Санти — 40, 136
Рейх Германн — 33, 63—65, 82, 83, 86, 112
Ренье Гюстав — 62
Риенцо (Риенци) Кола ди (наст. имя Никола ди Лоренцо Габрини) — 66, 67

Ромодановский — 298
Ронделе Гийом — 491, 505, 506, 510
Ронсар Пьер де — 72, 76, 80, 392
Руссо Жан-Жак — 106
Рютбеф — 204—205

Сакс Ганс — 17, 163, 271, 329, 351
Салель Гюг — 520
Сальтре Анри де — 430
Санд Жорж (наст. имя Аврора Дюдеван) — 132, 161
Сарду А. — 126
Свифт Джонатан — 42, 131, 342
Себиле Тома — 257, 438, 471, 472
Себило П. — 378, 379, 474
Сенеан Лазар — 71—73, 144, 204, 214, 502, 503, 509
Сенека — 77, 167, 221
Сент-Аман Марк-Антуан де — 52, 120, 328
Сент-Март Лерне Гоше де — 490, 493
Сент-Март Шарль де — 327
Сервантес де Сааведра Мигель — 6, 7, 17, 25, 27—30, 45, 50, 51, 61, 77, 78, 84, 113, 117, 118, 138, 140, 158, 224. 232, 303, 341, 478
Сертена́ Венсан — 257, 260
Сирано де Бержерак Савиньен — 52
Скаррон Поль — 52, 62, 117, 120, 121, 223, 338, 339, 343, 344, 349
Скюдери Мадлена де — 52
Смирнов Александр Александрович — 153
Сократ — 136, 186—187, 316
Сорель Шарль — 62, 118, 119, 121
Софокл — 164
Спиноза Бенедикт (Барух) — 279
Стапфер Поль — 124, 145
Стендаль (наст. имя Анри-Мари Бейль) — 61
Стерн Лоренс — 44—45, 50, 52, 56, 526, 529
Стефан — 457
Сфорца Мариа Лодовико — 127, 493

Табарен (Антуан Жирар) — 36, 115, 439
Тацит Публий Корнелий — 140
Таюро Жак — 72, 103
Тейерлинк — 256
Теофраст — 124
Теренций Публий — 112
Тертуллиан Квинт Септимий — 85
Тик Людвиг — 45
Тирако Андрэ — 112, 486, 488, 510
Тирсо де Молина (Габриель Тельес) — 17
Тит Флавий Веспасиан — 39
Трибуле — 13, 195, 221, 287, 288, 426, 470—472, 474
Трюке — 200, 201
Ту Жак Огюст де — 125
Тюрлюпены — 36, 115, 322

Удан Рауль де — 432
Уден — 291
Уркварт Томас — 126, 256

Февр Люсьен — 146—151
Фейдо Эрнст — 466
Фердинанд II Арагонский — 127, 493
Филипп IV Красивый — 111
Фичино Марсильо — 404
Фишарт Иоганн — 17, 75, 179, 252, 255
Фишер Фридрих Теодор — 53, 338
Флёгель Карл Фридрих — 43, 44, 92, 338
Флобер Гюстав — 466
Фоленго Теофило — 166, 233, 330, 331, 378
Фома Аквинский — 419, 444
Фохт Ю. — 151
Франциск I — 13, 127, 208, 209, 256, 258, 439, 440, 493, 495, 496
Франциск Ассизский (наст. имя Джованни Бернардоне) — 65—67, 91
Фрейд Зигмунд — 57
Фрейденберг Ольга Михайловна — 63
Фрезер Джемс Джорж — 63
Фульгоз Батист — 452
Фюретьер Антуан — 62

Хлорициус — 82, 83

Цицерон Марк Тулий — 208, 428, 456, 516

Шарль Лоренский — 127
Шатобриан Франсуа Рене — 5, 137
Шейдт Каспар — 75
Шекспир Уильям — 5—7, 17, 25, 45, 50—52, 61, 78, 84, 137—141, 157, 158, 269, 302, 303, 328, 341, 473
Шишмарев Владимир Федорович — 154
Шлегель Фридрих — 45, 50, 51, 134
Шмидт И.— 63
Шнееганс Генрих — 53, 54, 145, 154, 337—345, 349, 350
Шольер Никола де — 72, 103

Эбелинг Фридрих Вильгельм — 43, 92
Эберт Адольф — 97
Эдуард IV — 192
Эккерман Иоганн Петер — 276, 278, 357
Эмпедокл — 231, 365, 367
Энгельс Фридрих — 75, 115, 132, 236, 480
Энний Квинт — 189, 313, 314, 522
Эпиктет — 426
Эпикур — 120, 267
Эразм Роттердамский (псевдоним Герхарда Герхардса) — 20, 147, 149, 187, 221, 349, 494
Эриугена (Эригена) Иоанн Скот — 444
Эрмини Филиппо — 324
Эсмангар — 127
Эсхил — 140, 164
Этьен Анри — 72, 101, 113, 119, 180, 327, 520

Ювенал Децим Юний — 140
Юлиан Отступник — 317
Юлий Цезарь — 239
Юлиус Валериус — 381

Baffier Jean — 378
Banquier — 474
Bertrand A.— 144
Brewer H.— 316

Canel — 474

Dorneaux Paul — 144
Dubouchet — 144

Flery Jean — 151
Franklin Alfred — 200

Gaidez Henri — 474
Gautier Léon — 86
Gerault François — 166
Guyon — 330

Habert d'Issoudun François — 319
Heulhard A.— 144

Jacobsen Y. P — 86
Jolibois — 293

Kastner Jean Georges — 200

Lapôtre — 316—317

Male Emile — 34
Méon — 328
Montaiglion Anatol de — 258, 472, 473.

Noulet F.— 518

Oulmont Charles — 325

Picot — 475

Royer Charles — 72

Schmid J. P — 91
Strecher — 98
Sturel R.— 520

Villey P. — 112, 520

Введение. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ 5
Глава первая. РАБЛЕ В ИСТОРИИ СМЕХА 69
Глава вторая. ПЛОЩАДНОЕ СЛОВО В РОМАНЕ РАБЛЕ . . . 159
Глава третья. НАРОДНО-ПРАЗДНИЧНЫЕ ФОРМЫ И ОБРАЗЫ В РОМАНЕ РАБЛЕ 217
Глава четвертая. ПИРШЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ У РАБЛЕ . . . 305
Глава пятая. ГРОТЕСКНЫЙ ОБРАЗ ТЕЛА У РАБЛЕ И ЕГО ИСТОЧНИКИ 335
Глава шестая. ОБРАЗЫ МАТЕРИАЛЬНО-ТЕЛЕСНОГО НИЗА В РОМАНЕ РАБЛЕ 407
Глава седьмая. ОБРАЗЫ РАБЛЕ И СОВРЕМЕННАЯ ЕМУ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ 481

Приложение.

Рабле и Гоголь 526
Указатель имен 537

Бахтин М. М.

Б30 Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.— 2-е изд.— М.: Худож. лит., 1990.— 543 с.

ISBN 5-280-00710-2

Книга о Рабле всемирно известного ученого-филолога М. М. Бахтина (1895—1975) на многие годы определила развитие не только советского литературоведения, но и мировой науки о литературе.

Законченная в 1940 году, работа эта увидела свет только четверть века спустя, в 1965 году.

Б $\frac{4603020000\text{-}271}{028(01)\text{-}90}$ 180-89 **ББК 83.3(0)**

Михаил Михайлович
Бахтин

ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА РАБЛЕ
И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
И РЕНЕССАНСА

Редактор Л. ПТУШКИНА

Художественный редактор С. БИРИЧЕВ

Технический редактор В. КУЛАГИНА

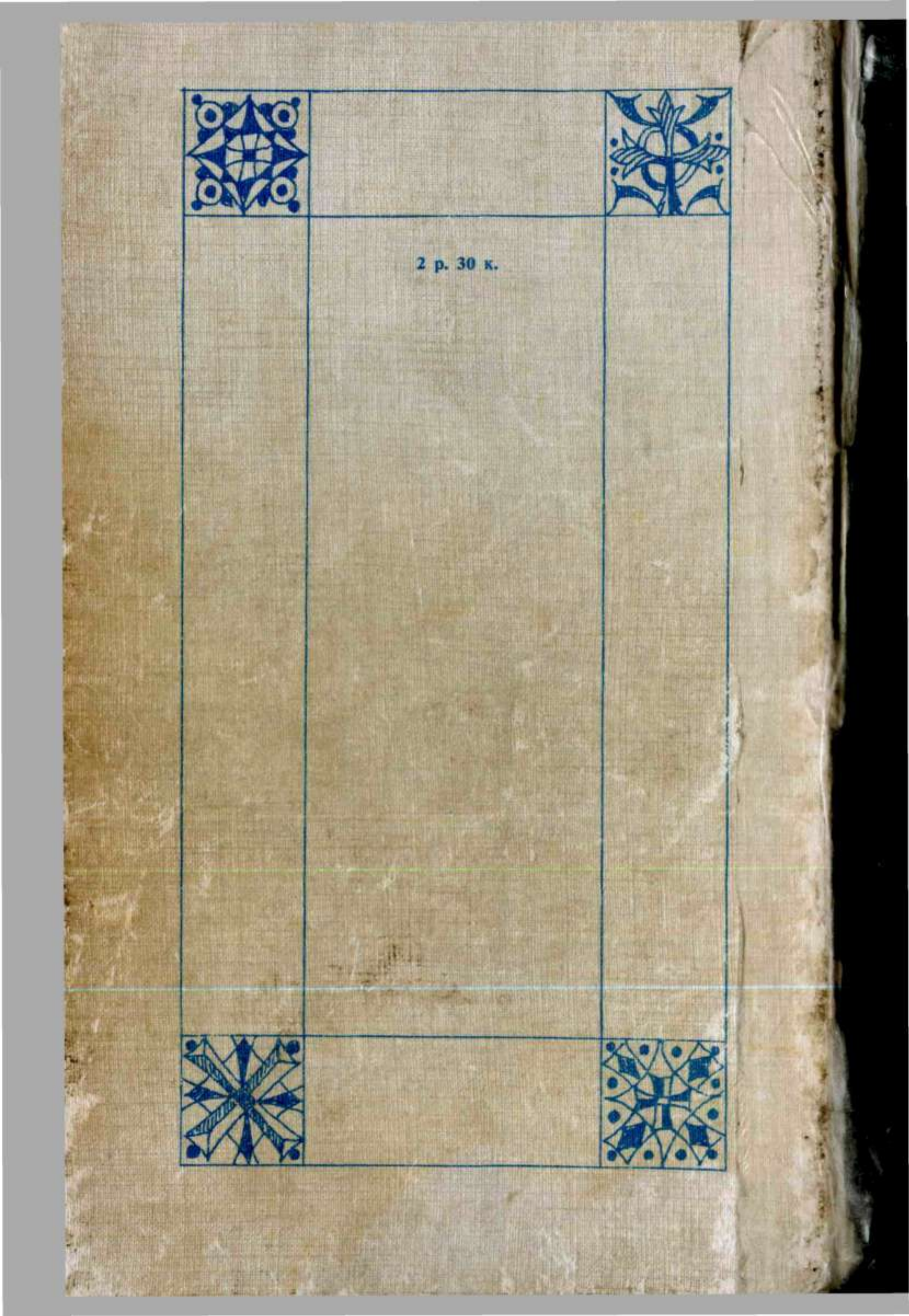
Корректор И. ЛЕБЕДЕВА

ИБ № 5568

Сдано в набор 02.02.89. Подписано к печати 16.11.89. Формат $84 \times 108^1/_{32}$. Бумага офсетная. Гарнитура «Обыкновенная новая». Печать офсетная. Усл. печ. л. 28,56. Усл. кр.-отт. 29,19. Уч.-изд. л. 30,33. Тираж 50 000 экз. Изд. № IX-3118. Заказ 205. Цена 2 р. 30 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература» 107882, ГСП, Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Можайский полиграфкомбинат В/О «Совэкспорткнига» Государственного комитета СССР по печати. 143200, Можайск, ул. Мира, 93.


2 р. 30 к.